
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00317974 4

HISTOIRE GÉNÉRALE

DE

l'ART FRANÇAIS

de la Révolution à nos jours

TOME II



LES ARTS, Frontispice gravé sur bois par GALANIS

HISTOIRE GÉNÉRALE
DE
L'ART FRANÇAIS
de la Révolution à nos jours

TOME II

L'ARCHITECTURE
par
GEORGES GROMORT

LA SCULPTURE
par
MM. ANDRÉ FONTAINAS et LOUIS VAUXCELLES

PARIS
LIBRAIRIE DE FRANCE
110, BOULEVARD SAINT-GERMAIN (6e)





ARC DE TRIOMPHE DU CARROUSEL, PAR PERCIER ET FONTAINE.



CHAPITRE PREMIER

VUE D'ENSEMBLE

Activité du XIXe siècle. — Inconvénient de l'indifférence du public. Caractères principaux de l'architecture. — Qualités et défauts de l'époque. L'art du plan et l'abus de la symétrie. — L'enseignement officiel. L'étude du passé et le sens des espaces — Supériorité des plans sur les façades. Abus des styles et réaction contre l'archéologie.



ORSQUE l'on se propose de résumer en un nombre restreint de pages l'histoire de l'architecture française pendant les cent trente dernières années, — et qu'on est amené ainsi à dresser une liste des monuments de cette époque pour s'efforcer de ne retenir que ceux qui, en bien ou en mal, ont pu avoir une influence quelconque sur son évolution, — on est frappé d'abord par deux faits. En premier lieu, à un petit nombre d'exceptions près, ces monuments ont été élevés à Paris même. Mais, surtout, cette liste de constructions est infiniment plus considérable qu'on ne serait tenté de le supposer. Ainsi le XIXe siècle a été, pour l'architecture, une période d'intense activité et on verra que son histoire, dans une large mesure, est celle des monuments de Paris.

Un certain nombre de grandes villes ont bien su, par l'importance ou l'intérêt des programmes à réaliser, retenir ou attirer à elles, ne fût-ce que temporairement, quelques architectes distingués : Lyon, Marseille, Lille et Tours plus récemment, ont pu s'enorgueillir de Gaspard André et d'Espérandieu, de Cordonnier et de Laloux ; Grenoble et Bordeaux possèdent des œuvres de Vaudremer et de Pascal. Mais, pour l'architecture comme pour le reste, les effets de la centralisation se sont étendus à la France tout entière : c'est à Paris et là seulement que l'enseignement était organisé ; c'est à Paris que les artistes de talent devaient venir conquérir leurs grades. Et ces grades une fois conquis, ils y restaient.

Nous ne manquerons pas, chemin faisant, de signaler quelles ont été, en province, les œuvres les plus dignes d'intérêt. On a beaucoup construit au siècle dernier, et naturellement on a construit un peu partout ; toutefois, même dans les villes les plus importantes on n'a pas été amené comme dans une capitale, à créer des avenues nouvelles au centre même des agglomérations : on n'a pas abattu des îlots entiers. C'est à Paris que l'on a commencé à entreprendre en grand ces transformations profondes, parfois à longue échéance, qu'entraîne la réalisation d'un plan d'aménagement et d'extension ; c'est à Paris enfin que les modifications de la vie politique et sociale exigèrent la construction d'un nombre imposant d'édifices de tout ordre et de tout rang. Nous avons dit que l'architecture française avait connu là une de ses périodes de plus intense activité : un coup d'œil d'ensemble sur diverses catégories de monuments nous permettra d'apprécier de suite dans quelle large mesure le Paris que nous connaissons est redevable aux architectes du siècle dernier.



Le Parthénon.

Paris est sans doute l'une des villes du monde qui a conservé jusqu'à nos jours le plus de restes de son passé. Le moyen-âge, la Renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècles y ont laissé tour à tour des édifices considérables, témoins de sa prospérité et de sa grandeur. Le moyen-âge lui a légué Notre-Dame, St-Germain des Prés, St-Eustache, l'hôtel de Cluny; les temps modernes, des églises telles que le Val de Grâce ou les Invalides, des palais tels que le Louvre et le Luxembourg, des ensembles décoratifs comme la place Royale et la place de la Concorde, enfin toute une série de belles et vastes demeures dont certaines ont l'ampleur de véritables palais, depuis l'imposante résidence des Rohan-Soubise jusqu'à l'hôtel, plus modeste, qu'habita Madame de Sévigné... Mais *Paris est étrangement grand:* l'ineffable Monsieur Desfonandrès s'en plaignait déjà en 1665. Or, depuis cette époque brillante, Paris a vu sa population quintupler (1) et son étendue s'accroître proportionnellement. La ville de la première moitié du XIXe siècle, qui ne couvrait guère que trois mille hectares, en compte aujourd'hui sept mille huit cents; petit à petit les monuments des époques antérieures ont été entourés, étouffés, par la masse des constructions plus récentes, — et si l'on pouvait, d'un seul coup, supprimer par la pensée tout ce qui a été créé au cours du siècle dernier, on serait consterné de se trouver vis à vis d'une immense solitude, jonchée çà et là de vestiges superbes situés parfois à une distance considérable les uns des autres et ne formant presque rien qui ressemble à une agglomération.

Il arrive que le voyageur qui, pour la première fois, parcourt les rues de la Rome moderne, éprouve tout d'abord une sorte de déception. Il sait que cette ville a été la maîtresse du monde et que les époques les plus diverses ont laissé sur son sol des monuments intacts aussi bien que des ruines puissantes. Il va pouvoir fouler le pavé de la Voie Sacrée et gravir les pentes du Palatin; les Thermes, le Panthéon, le Colisée lui donneront la mesure de l'*ampleur* romaine. Il sait que les premiers siècles du christianisme ont élevé, non loin de là, des basiliques imposantes que l'art précieux des *maîtres* du XIe siècle a décoré de mosaïques incomparables; il n'ignore pas que c'est là que la Renaissance, à son apogée, a élevé ses palais les plus fastueux, que Bra-



Le Temple d'Edfou.

(1) La population de Paris était de 630.000 en 1791. Elle n'était plus que de 547.000 en 1801. Elle était déjà remontée à 935.000 en 1841, pour atteindre 1.174.000 en 1856, 1.852.000 en 1872 et 2.512.000 en 1896.

mante, Sangallo, Peruzzi et Michel-Ange après eux, y ont produit des chefs-d'œuvre universellement admirés. L'antiquité, le Christianisme naissant, le siècle de Léon X, ont contribué tour à tour à créer un ensemble où le voyageur, à peine arrivé, cherche ardemment à retrouver sur place l'idéal qu'il s'en était fait. Et ce qu'il a maintenant devant les yeux c'est une quatrième Rome à laquelle le plus souvent il n'a jamais songé : une Rome composée de grandes constructions très récentes et de la ville de Sixte-Quint.

Il semble bien, en vérité, qu'à un voyageur insuffisamment averti le Paris du XX[e] siècle puisse réserver une déception comparable. Au milieu des nombreux monuments que nous ont légués les dix premiers siècles de notre histoire se sont intercalés de toutes parts ceux, plus nombreux encore, qu'a vus s'élever le siècle dernier; les habitations privées, qui forment le fond du décor, sont venues les masquer à leur tour sans avoir la moindre affinité avec eux. L'immense majorité de ces bâtiments ne remonte pas au-delà de 1850 : le visiteur ne retrouve ici ni le Paris du roi Henri, ni celui de Louis XIV ou de Louis XV. Il a devant les yeux un Paris composé de constructions récentes et de la ville de Napoléon III.



Le Colisée.

C'est que toutes les grandes cités de l'Europe ont dû, à un moment donné, se plier aux exigences de la vie moderne et de son intense circulation. Partout de larges percées ont été faites, permettant de créer des voies et des places nouvelles, parfois aussi des parcs et des jardins. D'ailleurs, plus le passé de la ville remonte loin dans l'histoire de la civilisation, plus la transformation a été profonde : une capitale dont le plan eût été conçu au XVII[e] siècle (comme celui de Versailles où de vastes avenues assurent une circulation facile) aurait pu trouver grâce, un temps encore, devant l'activité des démolisseurs : une ville qui datait du moyen-âge n'avait plus rien à espérer.

On fit d'ailleurs les choses très largement. Au cours de soixante-quinze années, de 1817 à 1892, on ouvrit à Paris six cents kilomètres de voies nouvelles... C'est dire que, le long de ces boulevards et de ces rues, on construisit peu à peu *douze cents kilomètres de maisons!* — Voilà pour l'architecture domestique. (1)

Veut-on, en ce qui concerne les monuments, mesurer de suite l'importance de l'œuvre accomplie en une centaine d'années ? Faisons le compte des édifices religieux, — dont les hautes toitures, les flèches ou les dômes donnent tant d'intérêt, de nos jours encore, à la silhouette de certains quartiers. Si Paris possède aujourd'hui environ quatre-vingts églises, une trentaine tout au plus existaient en l'an 1800. Et parmi les cinquante édifices modernes, il en est d'aussi vastes que le Sacré-Cœur ou que la Madeleine, que Sainte-Clotilde, Saint-Vincent de Paul, Saint-Augustin.

Si nous regardons une liste des spectacles, nous voyons qu'il y a à Paris, de nos jours, une trentaine de théâtres principaux. Cinq seulement d'entre eux sont antérieurs au XIX[e] siècle; (2) il a fallu d'ailleurs les remanier entièrement. On en éleva vingt-cinq nouveaux.

Quand on décida de diviser la capitale en vingt

(1) En 1817, il y avait à Paris 220 kilomètres de voies diverses. En 1892 on en relevait 823. Il peut être intéressant de noter que, sur ce chiffre, 258 kilomètres d'avenues étaient plantés d'arbres. D'après M. Joanne, les arbres de ces plantations étaient au nombre de 88.000.

(2) C'était la Comédie Française (1785), l'Odéon (1782), le Palais Royal (1786), la Porte Saint-Martin (1781), et l'ancien théâtre de la Gaité (1780). Les autres ont disparu.

arrondissements, on dut créer du même coup vingt édifices municipaux; l'Hôtel de ville, incendié, fut rebâti et transformé. On construisit au cours du XIXe siècle treize hospices, quinze casernes, quatre prisons; et l'enseignement, à tous ses degrés, ne fut guère moins favorisé : on éleva cinq grands musées et près de vingt-cinq écoles supérieures de toute nature, sans compter ni les travaux de la Sorbonne, ni les nombreuses écoles primaires dont on a doté les quatre-vingts quartiers.

Encore ne s'agit-il là que de travaux relativement modestes si l'on songe à l'achèvement du Louvre et du Palais de justice, à la construction de la Chambre des députés et des divers ministères, de la Bourse, du Tribunal de commerce, aussi bien que des divers édifices élevés à l'occasion des expositions universelles, tels que le Trocadéro qui date de 1878, le Grand et Petit Palais des Champs Elysées qui furent terminés pour 1900.

Enfin, depuis l'invention des chemins de fer, on a élevé dans Paris dix grandes gares, dont certaines sont de constructions imposantes, plus vastes que des cathédrales, aussi complexes que des thermes romains...



Le Campanile de Florence.

L'effort de l'art architectural au XIXe siècle a donc été en France extrêmement fécond. Ce serait pourtant s'exposer à une déception que d'en conclure prématurément, au début d'une étude telle que la nôtre, que cette époque a été très brillante du fait qu'elle a vu s'élever un grand nombre de monuments importants. Si nous consacrions un nombre égal de pages à une courte histoire de l'art grec, nous n'aurions aucune peine évidemment à arrêter une liste — disons de cent ouvrages, que nous considérerions comme importants du fait de leur réelle valeur, de la célébrité qu'ils ont eue ou de l'influence qu'ils ont pu exercer. Mais nous serions certains de n'avoir cité que des chefs-d'œuvre ou, tout au moins, des morceaux de haute valeur. Bien plus : nous serions non moins sûrs d'avoir laissé dans l'ombre, pour ne pas dépasser les limites que nous nous serions tracées, cent autres ouvrages précieux qui valaient à peu de chose près les premiers. Nous pourrions en dire autant d'une histoire de l'art romain, de celui du moyen-âge, de la Renaissance ou de l'époque de Louis XIV. Mais il s'agit ici d'une période qui se distingue profondément de celles que nous venons de citer — pour des raisons que nous nous efforcerons de découvrir. Nous avons établi sans grande peine notre liste d'une centaine de monuments, parce qu'on a énormément construit, et non seulement des habitations particulières, modestes ou somptueuses, mais aussi des édifices considérables dont on ne peut se dispenser de dire quelques mots quand on parle de l'architecture de ce temps. Ces monuments ne seront pas tous des chefs d'œuvre : ils ne seront même pas tous bien remarquables; et, ce qui n'est pas moins grave quand il s'agit d'apprécier l'ensemble d'une époque, ils seront très mal entourés. Pour cent édifices qui, à un titre quelconque, peuvent justifier notre intérêt, on a élevé avec une sorte de fiévreuse inconscience des milliers de constructions innommables qui créent autour des œuvres intéressantes une ambiance de laideur dont il est impossible de les isoler. Hélas ! les plus humbles bâtisses du moyen-âge, les maisons les plus pauvres de Florence, de Rome, ou de nos petites villes de Provence n'ont jamais fait qu'ajouter quelque chose à la beauté des édifices qui les dominent... Pourquoi là tant de charme naïf pour aider l'unité d'impression, — ici tant de sottise prétentieuse pour avilir des monuments dont certains ne manquent ni de grandeur, ni de

quelque beauté? C'est que, pour construire tant de choses, il fallait avant tout des constructeurs. On en découvrit par centaines : pouvait-on exiger au surplus que ce fussent des artistes accomplis?

Quelle que soit d'ailleurs l'importance d'une architecture domestique modeste et saine — inoffensive tout au moins — pour mettre en valeur l'ensemble des édifices publics, nous nous efforcerons de faire abstention de cet entourage fâcheux et d'isoler par la pensée les monuments dont nous aurons à parler. Il ne devrait évidemment pas en être ainsi. Mais ce serait les défavoriser un peu trop que de les rendre solidaires des bâtisses environnantes : lorsque nous pensons aux grandes époques de l'art, nous évoquons de suite l'image de leurs chefs-d'œuvre les plus parfaits et nous écartons instinctivement ce qui nous semble mesquin ou bas. Attachons nous, dans un même esprit, à découvrir avant tout, dans les œuvres, *des qualités ;* l'absence de qualités est sans aucun doute le plus grave des défauts, tandis que l'absence de défauts ne saurait être qu'une qualité toute négative. Quelque paradoxale que la chose puisse sembler à certains, il arrive que cette absence même, à elle seule, soit pire que tel ou tel défaut.


Basilique de Constantin.

Il est évidemment plus difficile de porter un jugement sur les productions du siècle dernier que d'apprécier, avec le recul du temps, les monuments de la Grèce et de Rome ou même ceux, plus près de nous, qui précédèrent de peu la Révolution. N'est-ce pas un fait assez curieux que cette influence indiscutable du temps sur la netteté de nos jugements ? Elle ne serait pas faite pour justifier notre confiance dans les appréciations des critiques d'art quant aux œuvres de leurs contemporains, s'il n'était malheureusement très évident que, pour porter toute espèce de jugement, il faut être à ce point désintéressé et, comme on a dit, *spectateur impartial,* que nous ne pouvons nous faire une idée saine des causes et des conséquences d'une guerre que s'il s'agit des guerres puniques, ou tout au moins de la guerre de Cent ans. Toutefois le XIXe siècle (et ce sera vrai surtout de ses soixante-quinze premières années, c'est-à-dire de l'époque où nous ne vivions pas...) a pris un recul singulièrement appréciable du fait que, depuis l'année 1900, dans tous les domaines de l'activité humaine et peut-être plus nettement encore au point de vue artistique, nous avons marché rondement. Telles œuvres des dix dernières années du siècle nous paraissent vieilles de trois cents ans déjà... Il semble qu'en vingt années le monde ait parcouru fébrilement le cycle normal d'un siècle tout entier : profitons de cette hâte pour prendre nos responsabilités et pour juger comme des monuments anciens ces édifices dont beaucoup datent d'hier et dont certains encore ne sont même pas complètement achevés.

La période napoléonienne, la Restauration et la monarchie de Juillet, le second empire suivi de trente années de république, sont autant d'étapes de notre histoire politique qui ont eu chacune leur influence, leur répercussion directe sur l'art et l'architecture de ce temps. Entre les productions du début et de la fin, il existe naturellement des différences profondes : on peut chercher toutefois dès à présent, en regardant les choses de très haut, à dégager les idées qui ont été communes à ces diverses périodes, leurs caractéristiques générales, l'ensemble des qualités et des faiblesses qui ont été en architecture celles du XIXe siècle tout entier.

Nous commencerons, si l'on veut, par ses qualités. Il va sans dire que nous ne pouvons faire allusion ici qu'à des qualités d'un ordre élevé : celles qui dans l'étude du passé semblent appartenir aussi bien aux grands édifices du moyen âge qu'aux temples grecs de l'époque du Parthénon et qui assurent aux monuments, quelle que soit la date de leur construction, le privilège d'une jeunesse éternelle. Il est rare cependant que de semblables qualités se manifestent d'une façon absolue, complète. Alors c'est le chef-d'œuvre incontesté. Plus souvent l'idée ne s'est pas imposée au créateur de l'ouvrage avec assez de force ni de netteté pour que tout y fût sacrifié... Et l'on sent à

première vue que si l'inspiration était bonne le souffle était court, et que les moyens ont manqué.

C'est toucher ici en architecture aux plus grands problèmes de la *composition*, et nous nous trouvons de suite, le lecteur et nous, vis à vis de deux préjugés, également redoutables, dont il convient provisoirement de nous débarrasser. Le premier c'est que l'architecture est un art absolument interdit aux profanes et auquel le public, même doué d'une bonne culture générale, ne comprend et ne comprendra jamais rien. Le second c'est que ce qui touche à la composition en architecture échappe à toute règle, défie toute espèce d'enseignement et ne relève, en somme, que d'un hasard heureux...

En ce qui concerne le premier point, je soutiens qu'aucun art plus que l'architecture n'est susceptible d'être apprécié ou compris. L'architecture n'emploie ni les figures de la rhétorique, ni les chimères ou les allégories que l'art du peintre et du sculpteur a la faculté d'imaginer. Elle n'est faite que de réalités tangibles. Les portes sont faites pour livrer passage, les fenêtres pour éclairer et aérer; les escaliers doivent être doux à monter, et les salles de toute espèce sont créées uniquement en vue de leur *habitabilité*. Pour qui donc élève-t-on ces salles et perce-t-on ces ouvertures? Pour qui dispose-t-on ces emmarchements? N'est-ce pas justement pour ce public, qui, parait-il, n'y comprendra jamais rien? Si l'appartement est mal distribué, si les dégagements du théâtre sont insuffisants, c'est ce public qui est appelé à en souffrir et c'est lui, soyez-en sûrs, qui s'en apercevra le premier. C'est un juge, gênant parfois, mais presque toujours infaillible : il découvre du premier coup le défaut capital que les praticiens, aveuglés par leur spécialisation, n'ont même pas soupçonné : c'est lui l'*ultima ratio*. Ses arrêts sont sans appel : s'il se plaint que votre salle de spectacle est encombrée de points d'appui, et que vous tentiez de mettre en avant, pour votre défense, telle nécessité de construction ou telle préoccupation d'esthétique, il se bornera à vous répondre « que c'est possible, mais qu'il ne veut pas être assis derrière une colonne... » N'en doutez pas : c'est lui qui a raison. Le constructeur a trop de conditions à respecter, il croit devoir concilier trop d'exigences, sacrifier sa façade aux difficultés de son plan, ou modifier les dispositions de son plan pour obtenir des élévations plus agréables. Aussi commet-il le plus souvent de grosses erreurs de diagnostic en sacrifiant les qualités les plus essentielles, celles précisément qui distinguent l'œuvre d'art, à des menues trouvailles d'ajustement ou de disposition. Le public, lui, ne s'embarrasse pas des moyens : il voit bien, en se faisant montrer les chambres d'un hôtel, qu'elles sont exposées au nord, ou qu'elles tournent le dos à la vue : il n'y a qu'un demi-mérite, car c'est lui qui les habitera. Quant au côté décoratif de l'architecture, son appréciation vaut sans doute la nôtre, et pour des raisons du même ordre : il ne le juge pas en *connaisseur*. Je m'expliquerai par une comparaison. Lorsque nous voulons nous donner le plaisir d'entendre un drame lyrique, nous sommes bien forcés, pour le faire exécuter, de nous adresser à des gens qui savent chanter. Or, savoir chanter n'est pas une petite affaire et il faut pour cela toute une spécialisation. Le malheur est qu'aussitôt qu'ils savent chanter, du fait que c'est une chose si délicate, ces gens ne pensent plus du tout à la musique dont il est question, mais bien à leur respiration, à leur émission, aux notes ou aux pas-



Le Palais des Doges.

sages qui mettent plus ou moins en valeur leur virtuosité. Laissez-les libres de chanter ce qu'ils veulent et ils vous imposeront des morceaux déconcertants, décourageants, et qui n'auront été choisis que parce qu'ils conviennent, par hasard, à la voix de l'exécutant. Mais, là aussi, le public profane se révèle meilleur juge que le spécialiste. Il veut entendre de bonne musique : on lui en impose de la mauvaise sous prétexte de l'exécuter brillamment. Neuf fois sur dix il en préfèrerait de la bonne, quitte même à ce qu'elle fût un peu moins bien chantée.

C'est ainsi qu'en architecture, si on n'a pas d'avance influencé son jugement, et s'il est tant soit peu sensible, le public sera susceptible d'apprécier l'œuvre de Michel-Ange plus sainement que certains spécialistes, qui, s'apercevant trop facilement de sa constante *incorrection*, ne verront parfois que des défauts là où l'amateur intelligent et averti découvrira tout de même quelques petites qualités. J'ai dit, remarquez-le, l'amateur intelligent et averti. Mais précisément (et je touche ici au second préjugé dont j'ai parlé) on *n'avertit* personne en matière de composition d'architecture, puisqu'on professe qu'elle ne se professe pas. (1)



Le Palais Farnèse.

J'ai toujours considéré ce sophisme comme particulièrement dangereux. Quelle part laisse-t-on à l'enseignement dans la formation des artistes, et qu'est-ce qu'un enseignement sans *doctrine* ? N'est-il pas redoutable de laisser supposer à des jeunes gens, même fort bien doués (et peut-être à ceux là surtout), que ce qui fait la valeur réelle d'une œuvre ne dépend que d'une inspiration du ciel ? Il ne l'est pas moins de laisser le public se désintéresser de l'architecture faute d'avoir jamais reçu à ce sujet la moindre clarté, et de livrer ainsi l'évolution d'un art qui devrait être le premier de tous au caprice des seuls initiés ! Cette question dépasse évidemment de beaucoup le cadre de notre étude particulière ; nous demanderons toutefois au lecteur de nous permettre — pour l'intelligence de ce qui suit — de soulever à son profit un petit coin du voile mystérieux, afin que nous puissions nous comprendre quand nous parlerons des qualités du XIXe siècle et de ce qui lui a manqué, en dépit des programmes qu'il a abordés, pour être, en architecture, une des époques les plus brillantes de l'art français.

Un nombre encore assez considérable d'édifices, produits des civilisations les plus diverses, ont fini par s'imposer à notre admiration. Ne nous occupons pour l'instant que de ceux-là seuls et retenons-en une douzaine parmi ceux, anciens ou modernes, sur lesquels tout le monde est d'accord et qui, chacun à leur manière, réussissent à nous émouvoir ou à nous impressionner. A l'Egypte, empruntons la grande pyramide

(1) « La composition ne s'enseigne pas. Elle ne s'apprend que par les essais multiples, les exemples et les conseils, l'expérience propre se superposant à l'expérience d'autrui. » Guadet. Eléments et théorie de l'Arch. L. II. Chap. II.

« La composition échappe aux règles et aux formules. Elle s'acquiert évidemment mais ne comporte guère d'enseignement théorique. Elle est toute personnelle et la part du bonheur y est grande. » Id. Id. Préface.

« L'art de la composition ne s'enseigne pas ; il faut donc — suivant les aptitudes — un temps plus ou moins long pour acquérir l'habileté et la souplesse nécessaires. Ici le don intervient d'une façon très visible ... » Louvet. L'art d'architecture et la profession d'architecte.

L'opinion de M. A. Vaillant est différente :

« Il n'y a ni trouvaille, ni intuition en art, ni surtout en architecture. Tout est déterminisme et détermination, volonté consciente et calcul ». (Théorie de l'architecture).

L'art de la composition c'est « l'habilité technique apportée à la rédaction d'un projet capable, étant réalisé, de satisfaire les besoins qui ont été sa raison et dans les conditions de cette raison. » Id.



L'Hôtel des Invalides.

ou l'entrée d'une de ses salles hypogées; à la Grèce, le Parthénon; à Rome, son Colisée et ce qui reste de la basilique de Constantin; au moyen-âge l'église de Monreale, le palais des Doges et le campanile de Florence; des grands palais de la Renaissance nous retiendrons la demeure des Farnese ou le palais Durazzo et enfin, des temps modernes, la façade des Invalides, l'arc de Triomphe, et peut-être la bibliothèque Ste-Geneviève...

Voici des monuments auxquels le monde entier accorde la qualification de chefs-d'œuvre: n'est-il pas normal de chercher à découvrir s'ils ont des qualités communes? N'est-ce point là la méthode analytique? Si nous trouvons à tous ces édifices une même caractéristique, il y aura certes de grandes chances pour que ce soit là une qualité intéressante: nous aurons dégagé sans trop de peine une donnée qui pourra nous être précieuse le jour où nous chercherons à établir les principes de la composition.

Que l'on veuille bien évoquer par le souvenir les lignes essentielles des monuments en question. Nous remarquerons de suite que ces constructions si différentes de destination et d'aspect, élevées à des siècles de distance dans des pays fort éloignés, *ont toutes leur façade dans un seul et même plan*. Aucun avant-corps; aucune brisure dans la ligne de la corniche... Nous n'aurons pas fait ainsi, à dire vrai, une découverte bien sensationnelle: mais l'étude de la composition en architecture, du fait que le sujet ne semble avoir tenté personne, en est encore réduite à se contenter d'une foule de petites observations de cet ordre permettant d'établir, peu à peu, une douzaine de vérités premières qui me paraissent à la portée de tous les esprits. Il convient évidemment aussi de se défier des générations trop hâtives: on ne saurait déduire de là que la condition nécessaire et suffisante pour composer une façade frappante soit de la maintenir strictement dans un même plan. Toutefois, il est fort curieux de trouver cette caractéristique dans ce lot de monuments célèbres qui n'ont pas été choisis en vue de cette remarque de détail, et d'autant plus curieux peut-être que cette particularité est loin d'être fréquente dans les édifices un peu importants. Ce que je désire que l'on retienne de cet examen comparé, c'est que la structure générale de ces monuments, leur ossature si l'on veut, est toujours réduite *à la plus extrême simplicité*. Partout la disposition adoptée par l'architecte se lit d'un coup d'œil, sans hésitation; partout on a l'impression de se trouver devant une seule grande construction et non devant un ensemble de petits édifices reliés tant bien que mal; partout, en un mot, il y a complète et parfaite unité. Alors que cette qualité est indispensable à toute espèce de composition musicale, littéraire ou artistique, ce ne sera pas une initiative bien hardie que d'étendre cette nécessité à l'architecture: il lui *faut* l'unité, et on l'obtient tout d'abord par la simplification de plus en plus grande du parti adopté.

D'un examen très attentif de ceux des monuments que je classe parmi les tout premiers, et que j'ai eu l'occasion de visiter à plusieurs années de distance

ce qui permet d'assurer son jugement, j'ai pu conclure que les plus grands effets de l'architecture étaient toujours obtenus au moyen d'un ensemble de lignes d'une *incroyable* simplicité. Seulement, une fois cette ossature mise en place, l'architecte avait revêtu les parois, les voûtes, le sol lui-même, de tout ce que la rareté de la matière et les ressources de l'art pouvaient y répandre de splendeur. Bien entendu, plus ce squelette, cette ossature architectonique, était réduite à peu de chose, et plus la proportion de ses lignes rudimentaires était étudiée jusqu'à la perfection. C'est le cas de la nef des grandes basiliques chrétiennes, de St-Paul, de St-Laurent, de l'admirable église de Monreale ; c'était le cas des salles de thermes antiques avec leurs riches revêtements de marbre, ou celui de la Basilique de Constantin, conçue sur des lignes analogues et dont les trois vastes arches dominent encore de leur ruine imposante la Voie Sacrée et le forum romain.



Intérieur de Saint-Marc.



Intérieur de Saint-Front de Périgueux.

La genèse d'une composition d'architecture importante, susceptible de rivaliser avec les monuments dont nous venons de parler, comporterait en réalité trois phases qu'il est peut-être utile d'analyser brièvement, si nous voulons par la suite apprécier à leur mesure les efforts qui ont été faits dans ce sens par les architectes du XIXe siècle français.

Tout d'abord, et quelle que soit la complexité du programme proposé, il faudra parvenir à enfermer les éléments envisagés dans le périmètre d'un plan de forme simple ; dans tous les exemples que nous avons cités plus haut, il a bien fallu s'imposer cette condition. Mais depuis les quarante siècles des pyramides, depuis les vingt-quatre du Parthénon, les conditions de la vie se sont singulièrement compliquées. Là, où pour concevoir le plan du Parthénon il suffisait de grouper trois éléments principaux : le portique, le sanctuaire plus ou moins public et le trésor ou sanctuaire caché, il faut prévoir de nos jours, dans un édifice de quelque importance, un grand nombre de salles, de vestibules et de circulation. Et pour les disposer aux divers emplacements qu'ils doivent logiquement occuper, on

est amené, par la force des choses, à faire quelques concessions et à abandonner ce plan de périmètre simple qu'on avait entrevu tout d'abord. Certes, c'est un problème des plus ardus que de discipliner son inspiration sans arriver à la froideur; il est loin d'être insoluble pourtant. L'architecte de l'hôtel des Invalides, pour ne citer qu'un exemple, s'en est tiré d'une façon assez remarquable et son plan, à ce point de vue, est voisin de la perfection.

Supposons maintenant que l'artiste, en dépit de toutes les difficultés, sans négliger aucun élément essentiel, soit parvenu à établir un plan très simple et convenablement ordonné. C'est un résultat tout à fait appréciable, mais ce n'est encore là qu'un début. On ne saurait se contenter de tracer des lignes sur le sol, car rien n'existe en architecture sans le jeu des lumières et des ombres : c'est de volumes qu'il s'agit, et non simplement de surfaces. Voici donc la deuxième phase de la conception : il faut que l'architecte voie les lignes de son plan s'animer, surgir en quelque sorte du terrain, et que les parois et les toitures lui présentent, petit à petit, la *maquette* du monument tout entier. Pour l'immense majorité des gens une ligne peut représenter quelque chose; une surface est un élément très tangible; pour l'architecte, entre le volume et la surface il y a la différence de tout à rien. Ces mêmes qualités de clarté, d'extrême simplification, qui l'ont guidé dans l'étude de son plan, il va devoir les retrouver pour distribuer les diverses masses de ses corps de bâtiment, s'il veut toutefois que son œuvre puisse — à un degré quelconque — s'apparenter à ces monuments dont nous avons parlé. La tâche n'est guère plus aisée; mais le véritable artiste en sortira à son honneur. Il confondra même souvent ce que nous avons appelé les deux premières phases de son étude, et c'est tout d'abord qu'il aura vu son plan et ses élévations se dresser devant ses yeux, et l'édifice surgir du sol par le seul effort de son imagination.

Mais enfin l'ébauche de cette maquette est réalisée. Elle ne comporte encore que des lignes rigides, que des parallélépipèdes couronnés par le prisme de leur toiture; mais nous supposons que la simplicité de son ensemble, que le rapport harmonieux de ses masses, soit de nature à nous donner satisfaction. La tâche de l'artiste est-elle donc achevée ? Loin de là. Ce qu'il a créé jusqu'ici avec tant de peine et d'opiniâtreté ce n'est encore qu'un squelette sans existence. C'est une ossature, qui peut être d'une proportion parfaite mais qu'il lui faudra revêtir de la parure plus ou moins somptueuse que son art lui a préparée, avant de voir s'animer cette œuvre, à laquelle il aura parfois — lui, mortel — le pouvoir de donner l'immortalité. Jusqu'ici il ne devait songer qu'aux qualités d'ensemble; tout va compter à présent : la matière, les moulures, les moindres ornements. S'il ne s'agissait, exceptionnellement, que d'une masse telle que les Pyramides, faite pour se détacher sur l'horizon d'un désert et destinée à n'être qu'un tombeau, cette parure ornementale pourrait se trouver sans objet. Mais c'est là, vraiment, un cas un peu trop particulier. Pour la plupart des édifices c'est ici que le rôle de l'artiste va s'affirmer de la façon la plus nette. C'est ici que l'architecture commence.


Plan du Forum.

Eh quoi, me dira-t-on, ce plan que vous avez approuvé, que vous avez réclamé avant toute chose, cette proportion harmonieuse des masses, ce n'était pas l'architecture ? — Si fait. Mais c'était l'architecture au même titre que l'*écorché* de Houdon peut être de la sculpture : c'est le *dessous* supérieurement préparé pour recevoir cet épiderme frémissant sous lequel nous sentirons la vie. Et pour se rendre compte de la différence qu'il y a entre l'ossature et le monument complet, il n'y a qu'à s'imaginer ce que pourrait être l'intérieur de Saint-Front de Périgueux si l'on y avait répandu à profusion, comme à Saint-Marc de Venise conçu sur un plan presque identique, les marbres, les mosaïques et l'or.

Le choix, la disposition de cette parure ornementale

pourront varier du tout au tout. Tantôt c'est la matière seule qui la constituera. Tantôt la sculpture ou la peinture, sans l'aide de la moindre ligne architectonique suffiront à créer un décor complet : n'est-ce pas le cas de la Chapelle Sixtine ? Tantôt l'ornementation, plus sobre, sera réduite à la décoration de certains points. Mais toujours ce revêtement brillant prendra une importance capitale, presque égale à celle de la proportion des masses — *à cette condition près* que cette proportion doit prendre le pas sur tout le reste, et être étudiée avant tout.

Lorsque Ruskin, qui n'hésitait pas à affirmer que le principal élément de l'art de bâtir est la décoration, se voyait objecter que l'architecture est peut-être bien aussi, et d'abord, l'art des proportions, il traitait l'imprudent contradicteur sans le moindre ménagement : « Il « est difficile d'exagérer, répondait-il, l'ignorance monstrueuse « qu'implique ce lieu commun. « Car il va de soi que tout art, « tout objet naturel, dépend de la « disposition des masses. La proportion n'est pas un principe « d'architecture, c'est un principe « de vie... De sorte que l'affirmation que l'architecture est par « excellence l'art des proportions « ne peut être avancée que par « ceux qui n'ont aucune culture « artistique générale. Elle ne l'est « en effet que par ces architectes « qui, n'étant pas artistes, s'imaginent que le seul « pauvre petit principe esthétique qu'ils connaissent « constitue l'art entier. Ils considèrent que la disposition des masses est la seule chose importante dans « l'art qu'ils pratiquent et en déduisent qu'elle lui est « particulière. Le fait est que tout grand art commence « exactement où le leur finit ». (1)


Plan de l'Acropole.

Je ne suis pas souvent de l'avis de Ruskin. Il aime vraiment trop peu l'architecture qui est la nôtre depuis plus de quatre cents ans, sous prétexte qu'elle est d'origine romaine, que Rome est le siège de la papauté et que les papes ne sont point protestants. (Il ne faut pas être trop exigeant...) Toutefois, Ruskin s'est intéressé passionnément à l'architecture, il lui a consacré une série d'ouvrages dans lesquels il ne craint pas de prendre position hardiment et il a, à mes yeux, cet avantage, tout en étant très instruit des choses de notre art, de ne pas être architecte lui-même et de n'être pas ainsi influencé par la déformation professionnelle dans les jugements qu'il peut porter. Il n'est pas de ceux à qui l'on pourrait dire : « Ce monument est affreux ; c'est vrai. Mais son plan est si beau !... » Il ne s'intéresserait pas plus à ce plan qu'à une belle femme dépouillée de sa chevelure et de sa peau... et pourtant il ne saurait y avoir de femme belle sans ce *dessous* indispensable de muscles et d'organes... Grâce à cette sorte de bon sens averti qui ne se laisse pas démonter par les arguments des spécialistes, valables pour les seuls initiés, il arrive à Ruskin de dire des choses fort justes, quitte à en tirer parfois des conclusions un peu trop absolues. (1)

Il a tort, dans le cas qui nous

(1) Conférences faites en 1853. Traduction Cammaerts.

(1) « La décoration », dit Ruskin, « est l'élément principal de l'architecture. Ce principe est toujours et très naturellement, au premier abord, considéré comme l'une de mes plus choquantes hérésies. C'est aussi l'un des plus importants que j'aie à défendre... La première condition que l'on est en droit de réclamer d'un édifice (je dis la première et non la plus *sublime*) est qu'il réponde complètement à sa destination moyennant la dépense la plus faible possible... Il n'y a pas lieu d'envisager en quoi que ce soit, dans tout ceci, l'aspect extérieur ou n'importe quelle autre considération esthétique. Il ne faut songer qu'aux conditions de solidité, de sécurité et d'économie. Le sacrifice de la moindre de ces conditions à l'apparence extérieure est à la fois inutile et absurde...

Mais n'oubliez pas que toute cette opération ne nécessite l'intervention ni du grand art, ni de ce qu'on est convenu d'appeler les beaux-arts. Cette forme inférieure d'art, ce métier, peut être exercé avec une profonde science, mais sans grand art... Dès qu'il ne s'agit que de la valeur de sa construction et de ses qualités pratiques, l'architecture ne doit pas être considérée comme un grand art, et les architectes ne peuvent prétendre à l'immortalité. Car on peut apprendre à n'importe qui à construire (en ce sens) une maison, et ce n'est pas une action glorieuse que de faire après tant d'autres ce qu'on vous a appris.

Mais c'est lorsque le plan de la maison, de l'église ou de tout autre monument est établi de cette manière et que la disposition de ses murs *morts* et de son toit *mort* est déterminée dans ses limites, c'est alors que commence la partie divine de l'œuvre, c'est alors qu'il s'agit d'animer ces murs et de les faire vivre. Et c'est pourquoi la décoration est l'élément essentiel de l'architecture considérée comme un art. » (Trad. Cammaerts). Il n'est pas possible de dire des choses plus justes pour n'arriver qu'à une conclusion très hasardée.



La Loge de Brescia.

occupe, de ne pas attacher à la proportion l'importance essentielle qu'elle possède indubitablement ; mais il pourrait se défendre en répondant que ce n'est pas en nier l'importance que d'en faire un « principe de la vie », et qu'il se borne à la considérer comme une condition nécessaire, mais non point suffisante.

Nous voudrions qu'on ne retînt qu'une chose de cette trop longue digression, c'est la nécessité pour une œuvre vraiment complète d'ajouter quelque chose à une belle proportion de plan et à un heureux équilibre des masses des divers bâtiments : ce quelque chose c'est un décor modeste ou somptueux emprunté aux matériaux précieux, aux ornements sculptés ou peints, aux lignes et aux éléments de l'architecture, — décor d'une importance d'autant plus grande que ce problème semble croître en difficulté à mesure qu'il s'applique à des édifices d'un caractère plus modeste et d'une plus humble destination.

Peut-être n'est-il pas superflu d'insister sur une vérité aussi élémentaire à une époque où certains artistes, sous prétexte de simplifier à l'extrême, ne s'aperçoivent pas qu'il ont si bien réussi à ne plus laisser paraître dans leurs élévations que l'essentiel de la construction — qu'ils en ont enlevé petit à petit tout ce qui pouvait, à un degré quelconque, leur permettre de passer pour de l'architecture. Ils se sont arrêtés au point précis où l'architecture commençait.

C'est certainement dans l'art du plan, d'une manière tout à fait générale, que les architectes du XIXe siècle ont montré le plus de qualités. Depuis les compositions de Fontaine et de Percier, qui travaillèrent pour Napoléon, jusqu'aux œuvres élevées par nos contemporains, il y a eu dans ce sens un effort constant et presque toujours heureux.

C'est tout de même assez caractéristique. Car si la tradition existait, comme de juste, depuis l'œuvre de Philibert Delorme, de Mansart et de Blondel, l'étude scrupuleuse et brillante du plan *pour lui-même* ne paraît pas, jusque là, avoir été généralisée au même point. Partout au XIXe siècle, dès qu'il s'agit d'artistes connaissant un peu leur métier, les plans ont de l'ampleur, de la netteté, et très souvent cette simplicité de composition qui les apparente aux meilleures productions du passé.

Cette ampleur — extrêmement accusée dans certains



Le Tribunal de Commerce à Paris.

cas sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir, — semble bien être dûe, dès le début, à l'étude des compositions antiques. Comme il est arrivé bien des fois au cours de l'histoire des arts, les artistes qui, vers les dernières années du XVIII[e] siècle, ont appliqué toutes leurs facultés à *imiter* les monuments romains, n'ont pu échapper à l'influence des mœurs et du goût de leur temps. Ils ont cru copier naïvement : en réalité ils ont fait tout autre chose, et ce quelque chose parfois est bien différent du modèle entrevu. C'est ainsi que les imitateurs des romains, — (après Piranèse d'ailleurs, dont le plan de Rome, si intéressant à tant de titres, n'est en somme qu'une brillante composition) — ont prêté à ces grands devanciers des qualités qu'ils ne paraissent certes pas avoir particulièrement recherchées. Par exemple la symétrie complète. Il est certain que, pris isolément, les édifices antiques sont presque toujours symétriques; mais, la plupart du temps, il est loin d'en être de même dès qu'il s'agit d'un ensemble de constructions. Le forum romain — qui devait pourtant offrir les aspects les plus ordonnés, — peut ne donner à un observateur superficiel que l'impression d'un entassement des monuments les plus divers, disposés au hasard çà et là, sans qu'on ait pris le moins du monde la peine de les appareiller ni de les aligner. Ils forment entre eux des angles qui ne paraissent imposés par aucune condition particulière; si bien qu'on en arrive à considérer comme fort probable que ces irrégularités aient été, sinon provoquées délibérément, du moins acceptées sans le moindre déplaisir comme un élément de variété et d'intérêt.


Florence. La Seigneurie et les Offices.

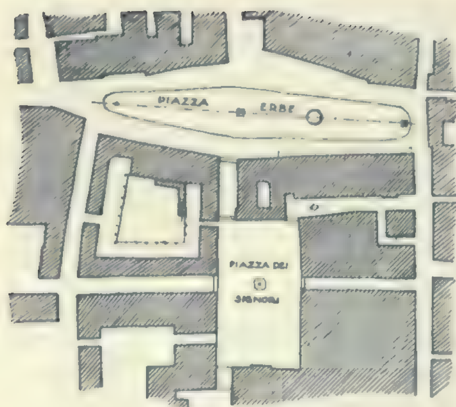
L'Acropole d'Athènes offrait du reste, cinq siècles auparavant, et chez le peuple dont l'architecture a été la plus sévèrement ordonnée, le même exemple de dissymétrie absolue. Il faut lire l'argumentation ingénieuse de M. Choisy qui nous montre clairement que rien, là, n'a pu être laissé au hasard et que si divers axes ont été volontairement déplacés, c'était dans le but de ne nous présenter les édifices que successivement, et sous des angles qu'on jugerait susceptibles de les mettre en valeur le plus plaisamment. « Chaque motif pris à part est symétrique, dit M. Choisy, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent. Ainsi procède la nature : les feuilles d'une plante sont symétriques, l'arbre est une masse équilibrée. La symétrie règne dans chacune des parties, l'ensemble est soumis aux seules lois d'équilibre dont le mot de pondération contient à la fois l'expression physique et l'image. » (1) Ainsi cette dissymétrie voulue était peut-être le dernier mot de la régularité savamment ordonnée.

Il est bien vrai que les forums impériaux, créés dans les deux premiers siècles de notre ère au voisinage du forum romain, ont été *restaurés* maintes fois — sur le papier tout au moins — par des artistes bien intentionnés, suivant des plans rigoureusement symétriques. Il se pourrait qu'il y eût simplement là, tout d'abord, une certaine impuissance à échapper aux idées courantes de notre temps comme aux formes qui les ont matérialisées, peut-être aussi un secret désir de donner à ces ensembles que nous évoquons l'apparence d'autres ensembles — de compositions d'école au besoin — qu'on nous a proposés comme modèles, ou que nous avons admirés naïvement.

Quoi qu'il en soit, le XIX[e] siècle a eu l'amour de la symétrie. Et non point seulement de la symétrie ordonnée, mais d'une régularité constante s'imposant jusque dans les moindres détails et qui ne laisse pas, dans bien des cas, d'affecter d'une façon un peu tyrannique la souplesse de la composition. Les plans doivent être *arrangés* et axés de toutes les manières, et ce qu'ils gagnent en clarté, ils le perdent parfois en liberté et en agrément.

A la vérité, ces faibles entraves n'ont guère gêné les artistes accomplis. Et il est bon de préciser que, par suite du caractère de réalité des productions de notre art, ce que nous appelons ici un artiste accompli c'est un architecte qui possède suffisamment la technique de la composition pour ne jamais s'embarrasser devant une petite difficulté matérielle de désaxement... La liberté pour l'artiste, c'est le savoir; c'est la possibilité

(1) Histoire de l'architecture, Tome I. D'après Choisy, la méthode employée ici par les anciens pourrait se résumer ainsi : 1° Obtenir l'unité d'effet en faisant dominer dans chaque point de vue un motif principal ; 2° favoriser les vues d'angle, la vue de face étant employée exceptionnellement pour produire une impression de majesté ; 3° établir entre les masses " un équilibre optique qui concilie la symétrie des contours avec la variété et l'imprévu des détails ".



Places de Vérone.

de faire sans effort tout ce qui n'est pas du domaine du grand art. Il doit connaître le mécanisme de la composition des plans tout comme le musicien doit posséder le mécanisme de l'enchaînement des accords. C'est une chose qui ne suffit nullement pour faire œuvre d'artiste... Mais il est impossible de s'en passer.

Cette sévérité dans l'arrangement, cette conscience continuelle mise au service de la simplification des ensembles a donné, petit à petit, des résultats tellement décisifs qu'il n'est certes pas exagéré de prétendre qu'à la fin du siècle dernier la France était, dans le monde entier, le seul pays où l'on sût composer un grand plan. En se basant sur quelques principes que personne n'a pris la peine de rédiger mais qui forment par leur application de chaque jour le fond de l'enseignement de l'Ecole française, les architectes du XIX[e] siècle ont bien réellement créé une *manière* dont il demeurera quelque chose et dont les nations étrangères viennent volontiers nous demander le secret.

Je pense qu'il n'est pas inutile d'indiquer par quelques exemples la nature de ces principes fondamentaux; ils surprendront par leur simplicité. On s'efforce notamment :

— d'assurer l'unité en faisant dominer nettement l'élément principal;

— de sacrifier par suite le plus possible les éléments secondaires pour réduire le plan à sa plus simple expression (c'est ici que le *diagnostic* intervient);

— d'éviter les égalités entre les éléments qui ne sont pas identiques;

— de ne pas admettre qu'un local ou une circulation ne soient pas éclairés directement, de faire pénétrer partout l'air et la lumière; de donner de l'ampleur aux cours;

— d'orienter franchement, chaque fois qu'on le pourra, toute la composition vers le sens où l'horizon est le plus étendu, en ouvrant de plus en plus les corps de bâtiment (suivant l'exemple des cours dites *à la française*, comme la cour du Carrousel au Louvre, ou celle du château de Versailles)...etc.

Ne semble-t-il pas que sacrifier les choses secondaires aux choses importantes, que n'admettre ni les cabinets noirs ni les corridors mesquins, que donner de l'ampleur aux espaces ouverts, — tout cela se réduise à voir les choses *autrement que par leur petit côté ?*... Bien composer, neuf fois sur dix, ce n'est en somme que voir largement.

Il est bien évident que ces idées, et les quelques autres qui depuis cent ans — sans être écrites nulle part — constituent le fond de l'enseignement courant, ne se seraient pas imposées d'une façon aussi générale et aussi complète si elles n'avaient été dégagées petit à petit par les maîtres qui se sont succédés à l'Ecole de la rue Bonaparte — qui a eu la chance d'en posséder d'excellents.

Tout a été dit, je pense, au sujet de cet enseignement officiel. On lui a reproché à peu près tout ce qu'on peut reprocher à un enseignement, et notamment de n'être point parfait. On pourrait répondre à cela qu'il n'y en a pas d'autre, et que mieux vaut une direction imparfaite que pas de direction du tout; mais il y a mieux à invoquer en sa faveur. Cette école a toujours maintenu les études à un niveau élevé, en exigeant et en développant précisément cette qualité dont nous venons de parler: la largeur de vues. Pendant des années, elle a banni de ses programmes toute espèce de considération mesquine. On a dit qu'elle apprenait plutôt à concevoir des palais immenses qu'à construire de modestes habitations : il est vrai que ses projets ne sont guère que des exercices théoriques, auxquels le caractère utilitaire a pu à une certaine époque faire défaut, — mais je pense que c'est par des exercices de ce genre qu'il convient de commencer en effet. La majorité des gens qui possèdent quelque culture, n'ont guère, la plupart du temps, que quelques lettres personnelles à écrire pour mettre à profit les souvenirs de leurs humanités : je ne crois pas cependant qu'ils regrettent beaucoup qu'on leur ait fait lire du Montesquieu et du Bossuet de préférence aux bonnes


Venise. La place Saint-Marc.



La Bibliothèque Sainte-Geneviève.



Le Théâtre de l'Odéon

pages de ces recueils populaires où l'on trouve une centaine de lettres, rédigées d'avance, pour toutes les circonstances de la vie... Ne nous plaignons pas de ce qu'une école supérieure d'architecture se refuse à sortir complètement de son rôle en donnant à ses élèves une vingtaine de petites solutions bien étriquées susceptibles d'être utilisées telles que, à l'usage de leurs futurs clients.

En tout cas, l'Ecole française a grandement contribué à généraliser chez nous l'étude et le goût de l'art du plan, à un moment où cet art précieux tombait en désuétude presque partout.

Une deuxième qualité des artistes de ce temps a été l'estime où ils ont tenu les ouvrages des meilleurs d'entre leurs devanciers : le XIX[e] siècle a beaucoup regardé les monuments anciens et modernes et, en général, il s'est inspiré d'exemples excellents. Cela ne suffit malheureusement pas toujours : on peut regarder avec beaucoup d'attention la loge municipale de Brescia et appliquer ensuite le principe de sa brillante décoration à un édifice aussi peu frappant que le Tribunal de Commerce de Paris. Seulement, à regarder des chefs-d'œuvre, il est impossible qu'il n'y ait pas quelque chose à gagner : le goût s'épure, le détail devient personnel (1) et expressif. Et il est certain que ceux des architectes de cette époque qui ont produit des œuvres durables ont puisé le meilleur de leur inspiration dans l'étude des exemples du passé. Nous ne tarderons pas à voir que cette étude — poussée peut-être un peu loin dans certains cas, — a pu être considérée aussi bien comme un défaut du siècle tout entier : mais nous avons dit que nous ne voulions tenir compte que des édifices de quelque valeur, et c'est un sophisme impardonnable que de prétendre que l'étude attentive des plus belles périodes de l'art ait pu nuire jamais en quoi que ce soit à l'épanouissement d'une vraie nature d'artiste. C'est un peu — disons-le, — ce qu'on voudrait parfois nous faire croire, et il ne sera pas mauvais de nous expliquer bientôt à ce sujet.

Ces qualités dont nous parlons, il va sans dire que le XIX[e] siècle ne les a pas acquises entièrement de lui-même : il les a reçues, comme des dons naturels, en naissant. En dépit des tristes heures de la Révolution, il n'en était pas moins par la force des choses l'héritier de ses riches devanciers : mais certaines de ces qualités mieux que d'autres se sont développées chez lui d'une manière très caractérisée. Il en est de même de ce que j'appellerai le *sens des espaces* — qui répond à une préoccupation toute moderne et qui a été l'origine de ces transformations profondes qu'on a fait subir au plan des grandes villes afin de résoudre les problèmes de l'hygiène et de la circulation ; transformations auxquelles on attachait récemment encore le nom d'Haussmann, préfet du second empire et créateur du plan du nouveau Paris, (1) mais qu'on préfère depuis une vingtaine d'années présenter comme une chose nouvelle et désigner d'un nom nouveau : l'urbanisme.

Il est évident que les problèmes de l'hygiène étaient envisagés par les romains d'une façon très différente de notre manière de voir actuelle. On ne peut dire qu'ils s'en désintéressaient puisqu'ils attachaient une telle importance à leurs thermes, aux aqueducs destinés à les alimenter, et qu'ils avaient un réseau d'égouts ; mais ils se souciaient peu, comme nous l'avons dit, de l'entassement des édifices ou de leur présentation dans des conditions complètes de symétrie et d'isolement... Les quelques données que nous possédons sur les conditions de leur habitation permettent de supposer que, là aussi, l'entassement était probablement de rigueur. (2) Quant aux rues, elles étaient de largeur médiocre : le problème de la circulation des voitures ne se posait pour ainsi dire même pas. (3)

Il semble, en vérité, que ce problème ne se soit posé que bien des siècles après. Le moyen-âge manifesta une indifférence tout aussi évidente en ce qui concernait l'isolement des édifices ; on ne vit aucun inconvénient à laisser des constructions, parfois plus que modestes, s'accoller aux flancs des grandes cathédrales : des ruelles étroites servaient seules d'accès à ces monuments imposants, que nous ne saurions concevoir de nos jours que précédés d'un vaste parvis. Çà et là, quelques petites places ; mais aucun jardin public.

Cette pondération des masses construites, ce rapport entre les dimensions des édifices et celles des espaces qui les précèdent, qui les séparent, qui permettent d'en saisir la composition sous des points de vue plus ou moins éloignés, ces effets que ni le moyen-

(1) Personnel parce que, dans l'immense variété des styles, on finit par s'attacher aux détails qui répondent le mieux à notre tempérament.

(1) Car on disait : haussmanniser, haussmannisation....

(2) Il existe à Pompéi de très nombreuses cellules de 2 mètres sur 2.

(3) A Pompéi la largeur des rues varie de 3 à 9 mètres.



ÉCOLE DE MÉDECINE, PAR GONDOUIN.

âge, ni même les deux grands siècles de la Renaissance italienne n'avaient cherché à obtenir, l'architecture du XVIII[e] siècle romain, cet art *baroque* dont on a beaucoup médit faute de l'avoir suffisamment étudié, se mit tout à coup à en dévoiler l'intérêt. Dans son goût évidemment prononcé pour l'effet théâtral, il est assez naturel qu'il ait cherché à ménager des perspectives plaisantes à des constructions dont les éléments étaient souvent énormes et qui ne gagnaient plus, comme l'auraient fait les productions d'un Bramante, à être examinées de trop près. Nos artistes de la fin du XVIII[e] siècle, qui surent adapter cette architecture et en châtièrent le style, non sans lui faire perdre à vrai dire un peu de ses qualités originales de verve et de variété, se rendirent compte très vite de l'importance qu'il y avait, pour leurs grandes compositions d'ensemble, à étudier les vides de leur terrain au même titre que les parties construites. Ils ne se bornèrent plus à prévoir des édifices isolés : ils présentèrent des projets pour leurs abords et pour leurs voies d'accès.

C'est à un projet de Henri IV, repris peu après par Richelieu, que l'on doit les premiers espaces ouverts dont on ait envisagé la création à Paris. De leur époque datent les places Royale et Dauphine; mais en dépit de l'intérêt qu'on parait avoir accordé à cette question, on n'ouvrit sous Louis XIV et Louis XV que la place des Victoires (1686), la place Vendôme (1687) et la place de la Concorde (1763). Encore cette dernière était-elle pour ainsi dire hors Paris.

Le XIX[e] siècle réalisa, et bien au delà, ce qui pouvait avoir été prévu dans cet ordre d'idées. Mais ce n'est guère avant 1850 que nous verrons le plan de la ville se modifier d'une façon bien appréciable : pour l'aménagement des espaces comme pour l'essor de la construction, on peut dire qu'une ère nouvelle va commencer avec les premières années du second empire. De 1853 jusqu'à la chute du régime en septembre 1870, un même homme sera préfet de la Seine : le baron Haussmann ; et, par une heureuse circonstance, il se trouve que ce sera un esprit large, persévérant et actif, ouvert à toute idée nouvelle. Il prit Paris tel qu'il était et le laissa, à peu de chose près, tel que nous le connaissons aujourd'hui. C'était encore, dans une certaine mesure, une ville du moyen-âge, où les trois derniers siècles n'avaient guère créé que des monuments isolés : ce fut après lui une cité presque moderne, qui cinquante ans plus tard, malgré l'énorme développement des moyens de transport et de la circulation, est encore une ville bien distribuée, où certaines percées, adroitement prévues, ont pu répondre à des besoins toujours croissants, en composant d'ailleurs des vues d'ensemble assez heureuses et fort remarquables parfois.

Dès lors ce fut fait, pratiquement, du pittoresque tel que le romantisme l'avait mis en honneur et compris ; on passa d'un excès à un autre et, pour ouvrir partout de larges avenues, il fallut remplacer la perspective des vieilles rues sinueuses par des aspects entièrement nouveaux. On conçoit que celà n'ait pu se faire qu'au prix de sacrifices assez sérieux : aucun, toutefois, ne parut trop pénible, ni trop coûteux. Nous avions relevé déjà comme caractéristiques principales du XIX[e] siècle les progrès accomplis dans la généralisation de l'art des plans et l'étude très attentive qu'il a faite de l'histoire des monuments : il aura été aussi, en architecture, le siècle de l'air et de la lumière ; on peut dire, à ce point de vue tout au moins, que son art a contenu en germe tous les principes, et jusqu'aux moyens d'exécution, auxquels ont recours aujourd'hui les constructeurs du siècle suivant.

* * *

Chose curieuse. Ce sont précisément ces mêmes qualités, poussées dans certains cas jusqu'à la manie, dont l'exagération va constituer, pour l'époque qui nous occupe, autant de défauts saillants dont certains lui seront âprement reprochés : ils proviendront surtout d'un manque de mesure dans l'application de principes excellents, et si nous voulons essayer de porter un jugement équitable sur l'art de cette époque, il ne sera pas inutile d'examiner cette question point par point.

Il semble, tout d'abord, à force d'être convaincus que l'intelligence et la beauté du plan sont les premières des conditions indispensables à une bonne composition, que les architectes du XIX[e] siècle aient fini par s'accoutumer peu à peu à considérer ce plan non seulement comme le principal, mais encore comme le *seul* élément d'intérêt.

J'entends bien que nulle part cette opinion n'a été exprimée ouvertement et franchement : c'est une de ces idées qui semblent faire partie de l'air que l'on respire, mais que personne ne se soucie de reprendre à son propre compte en en acceptant la responsabilité. Que ce soit du reste en raison de cette sorte de préfé-

rence (1) ou simplement par impuissance de faire mieux, il est certain que si l'on excepte l'œuvre des maîtres, — qui sont bien en effet l'exception, — la moyenne des plans est presque remarquable, tandis que celle des façades ne dépasse guère la médiocrité.

Je suppose qu'ici le manque de doctrine, et même de doctrine parlée, peut être rendu responsable d'une grande quantité d'insuccès. Autant on trouve dans les plans des qualités d'ordre et de simplicité qui témoignent de la persistance d'un enseignement, autant l'immense majorité des façades n'accuse que le manque de méthode, le désordre, la confusion; leurs auteurs n'ont eu à ce sujet ni inquiétude ni hésitation : c'est avec une parfaite inconscience qu'ils ont multiplié les motifs, entassé les éléments, couvert leurs élévations de décorations niaises, impuissantes à produire le moindre effet.

J'ai dit qu'il fallait excepter les maîtres. C'est naturellement très exact : mais il n'en demeure pas moins vrai que, même chez ces artistes accomplis, les plans, sans aucun doute, sont de beaucoup supérieurs aux élévations. (2) Et si les architectes du XIX[e] siècle ont ainsi presque toujours réussi dans ce que nous avons appelé la première *phase* de leur composition, nous sommes réduits à avouer que les moyens, ou la méthode, leur ont manqué assez souvent pour pousser leur étude beaucoup plus loin.

D'une manière générale, c'est le goût de la complication qui semble les avoir perdus. Il ne faut pas oublier toutefois que l'Empire et la Restauration ont conçu des façades fort simples auxquelles ce reproche ne saurait raisonnablement s'appliquer : aussi bien ces deux époques nous ont-elles laissé un certain nombre d'édifices très corrects. La pondération des masses s'est bien ajoutée ici aux solides qualités des plans; on ne leur reproche que la froideur ou même l'absence complète de la décoration. Et il faut reconnaître que ces monuments si peu réjouissants, réduits à une ossature rudimentaire, (3) produisent encore une impression plus heureuse, quand on les rencontre sur sa route, que les constructions complexes du second empire ou les façades *avantageuses* des trente années qui l'ont suivi.

A aucun moment le rôle de la décoration ne semble avoir été compris, ni même envisagé avec quelque sérieux. Ou bien on supprime radicalement toute parure ornementale et l'on se prive du même coup d'un élément primordial d'intérêt, — ou bien on oublie que la composition doit entrer en ligne de compte aussi bien pour la distribution des surfaces ou des saillies décoratives que pour celle de la masse même des bâtiments; et on décore tout, sans étude ni discernement, mettant ainsi l'intérêt partout, ce qui est le moyen le plus sûr de ne l'obtenir nulle part.

Ce manque de méthode dans l'agencement des façades, cette erreur de jugement des artistes du second empire qui semblent avoir constamment supposé qu'on pouvait avec de tout petits moyens produire de grands effets, ce n'est point là pourtant le défaut vraiment capital que nos contemporains du XX[e] siècle ont découvert chez leurs prédécesseurs immédiats. Les artistes du XIX[e] siècle, avons-nous dit, ont beaucoup regardé le passé et se sont inspirés d'exemples souvent excellents... Ce qu'on leur reproche avec le plus d'âpreté c'est précisément de s'être *trop* inspirés de ces exemples et de s'être bornés à reproduire d'une façon servile les modèles qu'ils avaient patiemment étudiés.

Ce reproche, comme nous allons le voir, ne laisse pas d'être fondé en partie. Toutefois, il est bon de se rendre compte de la façon dont les choses se sont passées.

La mode, qui est malheureusement aussi tyrannique en art que partout ailleurs, a imposé aux architectes d'être tour à tour, et à tout prix, égyptiens, romains, grecs, gothiques — et enfin néo-grecs en manière de réaction. Tout cela d'ailleurs, ne les a guère menés que jusque vers 1870. Or, ce ne sont pas les artistes qui créent ces espèces de modes : ils les subissent, car toute renaissance, grande ou petite, brillante ou mesquine, est provoquée par un ensemble d'aspirations et de tendances qui, tout naturellement, s'expriment en littérature bien avant d'avoir une influence quelconque sur le style des monuments. A une admiration exclusive pour les Grecs et les Romains, le romantisme substitua un goût non moins vif pour le moyen-âge et pour le pittoresque sous ses formes les plus diverses : comment s'étonner que les artistes aient dû puiser chaque fois aux sources mêmes les éléments d'une documentation nouvelle pour eux et de laquelle on exigeait maintenant une certitude et une précision inconnues des siècles précédents ? Depuis la Renaissance, on ne s'était certes pas privé d'étudier les monuments anciens : sous

(1) Cette idée, comme de juste, n'a pas davantage été *professée*. Mais, soyons justes : depuis les plus modestes travaux des élèves des Beaux-Arts jusqu'aux projets récompensés du prix de Rome, neuf fois sur dix, tout se juge exclusivement sur le plan.

(2) Nous verrons que ce sera vrai, même du *grand œuvre* du siècle, de l'Opéra de Paris.

(3) Par exemple, la Chambre des Députés.

toutes leurs faces on les avait mesurés, dessinés et publiés. Mais le point de vue où se plaçaient les artistes du XVIe, du XVIIe et même du XVIIIe siècle, était si prodigieusement différent de celui sous lequel nous regardons les mêmes motifs, qu'il nous est presque impossible de reconnaître dans leurs dessins autre chose que les lignes tout à fait essentielles d'une foule d'édifices dont nous connaissons aujourd'hui les moindres détails par la photographie et des relevés scientifiquement précis.

Qu'il s'agisse d'ensembles ou de profils cotés, nous ne savons plus nous contenter d'à peu près ; et il est difficile sans doute de trouver de bonnes raisons pour nous en blâmer. Pourtant, ce besoin d'exactitude rigoureuse peut mener à une imitation moins libre, moins personnelle, des éléments de notre documentation : c'est de là, peut-être, que nous est venu le goût du *pastiche*, c'est-à-dire de la reproduction pure et simple non seulement de fragments, mais encore d'ensembles anciens. Il faut évidemment, dans une large mesure, en rendre responsable le romantisme littéraire, qui, le premier, a mis à la mode la recherche du détail pittoresque et précis.



Rue des Colonnes.

Le romantisme, disons-le, n'avait pourtant fait que situer ailleurs, dans le temps et l'espace, le champ d'étude de l'érudition, que changer un culte pour un autre : un fétichisme gréco-romain, par exemple, pour un fétichisme médiéval dont on peut d'ailleurs discuter la supériorité. Au surplus, toutes les époques, plus ou moins, se sont instruites des leçons du passé — et on ne voit pas très bien comment elles auraient pu faire autrement : on ne peut pas, constamment, tout réinventer. Mais, jusqu'ici, l'imitation des exemples dont on s'inspirait était suffisamment imprécise pour n'entraver en rien la liberté de la composition ; on n'avait pas, en rappelant tel ou tel édifice, à lutter d'exactitude avec le document photographique. De plus on voyait grand — et on copiait de même : j'entends qu'on s'inspirait de l'esprit des choses plutôt que de leurs moindres détails. Peu de constructions donnent mieux que la Basilique de Palladio l'impression d'un monument romain, mais ce n'est certes pas du fait de l'étude de sa mouluration : les ordres superposés ont été employés plus d'une fois... C'est par l'aspect de l'ensemble et l'ampleur de la proportion. Quant au motif lui-même il n'est pas certain le moins du monde qu'il ait jamais été employé par les romains. On peut en dire autant des *imitations* de Bramante ou de Sanmicheli. Jamais, avant le XIXe siècle, on n'eût réalisé des ensembles tels que la maison pompéienne du prince Napoléon (1) ou que la restitution, si cruellement précise, de Pierrefonds. Hâtons-nous de le reconnaître : dans son culte de l'antiquité, l'époque du premier empire a réussi à échapper à ce danger de l'imitation textuelle. Aussi y a-t-il encore un *style* Empire, les artistes de cette époque ayant su rester eux-mêmes, alors qu'ils croyaient simplement copier. Ce qu'on reproche précisément à leurs successeurs c'est d'avoir fait du *style gothique*, du *style Renaissance*, du *style Louis XVI*, — au lieu d'avoir créé tout bonnement le style de leur époque à eux.

Aussi bien, en manière de réaction, n'hésite-t-on pas aujourd'hui à rendre l'histoire de l'art responsable de la faiblesse des artistes. Si on ne connaissait pas les œuvres du passé, on serait sûr de ne pas les copier... Evidemment. Appliquez ce raisonnement à n'importe quel genre d'études et vous aurez quelque chance de

(1) Cette maison, qui n'existe plus, avait été élevée avenue Montaigne, sur les dessins d'Alfred Normand.

vous faire enfermer. Mais, comme en architecture il n'y a pas de doctrine, une méthode, quelle qu'elle soit, peut toujours être essayée : on verra bien ce qu'elle donnera.

En tout cas, on met sérieusement les artistes en garde contre l'étude des monuments. D'abord, (n'allez pas nier la puissance des mots) on appelle cela l'*archéologie*. Et, en architecture, l'archéologie commence vite : la galerie des Glaces c'est de l'archéologie. Pourquoi pas de la paléontologie ? C'est ainsi qu'en commentant un passage des *Eléments d'architecture* de Guadet, M. Vaillant est amené à se récrier avec véhémence : « Il n'est pas permis, dit-il, à un professeur d'architecture d'enseigner que l'archéologie est l'ennemie le le plus redoutable de l'art ! » Et il ajoute, non sans raison : « L'histoire offre à l'enseignement de la théorie de l'architecture l'appui le plus solide. Encore faut-il que l'érudition n'y tienne qu'une place discrète... » A vrai dire, la phrase incriminée trahit certainement, isolée du contexte, la pensée de Guadet : il suffit de feuilleter son ouvrage pour se convaincre qu'il appuie sa théorie, à chaque page, sur les plus sûrs exemples du passé.

On voit cependant que ceux-là mêmes qui, comme M. Vaillant, pensent, et ne craignent pas de dire, que l'étude de ces exemples peut encore avoir du bon, se croient obligés en fin de compte de nous mettre en garde contre l'*érudition*. (1) Il convient, je suppose, de voir les choses d'infiniment plus haut. Tout ce qui semble constituer les divers styles, toute cette *défroque*, tantôt grecque ou romaine, tantôt Renaissance, tantôt Louis XIV ou Empire, ce n'est qu'un vaste magasin d'accessoires où nous avons le droit de puiser et de choisir sans que la valeur de la pièce que nous écrivons puisse en être le moins du monde affectée. Si elle est bonne, on se souciera fort peu qu'elle se passe en France ou ailleurs, à telle époque plutôt qu'à telle autre. Si elle est mauvaise, nous aurons mauvaise grâce à nous plaindre, comme Figaro, de la *cabale* et à prétendre que, si les acteurs eussent été costumés en persans, le succès eût été par là même assuré.

Le *Cid* se joue dans un décor espagnol ; mais la valeur de cette œuvre n'eût été augmentée, ni diminuée, en rien si Corneille avait situé sa pièce à Rome, ou simplement à Paris, de son temps. Quand nous regardons le Palais des Doges, nous nous inquiétons vraiment fort peu de savoir si la mouluration des deux galeries ouvertes a été empruntée à tel *style* plutôt qu'à tel autre. Se préoccupe-t-on, en pénétrant à Sainte-Marie-des-Fleurs, du détail de la corniche ou des bandeaux ? Ce n'est pas cela qui constitue un style : c'est encore moins cela qui peut faire la valeur du monument. Et justement l'erreur de beaucoup de nos contemporains, et de beaucoup d'artistes parmi eux, a été de penser qu'on faisait du Louis XVI en croisant, dans un petit défoncement, un arc avec un carquois, et qu'il suffisait, pour *faire* du grec, d'employer le dorique du Parthénon...

Ce qui constitue réellement un style, c'est quelque chose d'infiniment plus précieux. C'est un ensemble de dispositions, de proportions, d'harmonies ; c'est la façon dont la civilisation d'une certaine époque a compris telle ou telle nécessité ; c'est aussi l'importance plus ou moins grande qu'elle a attachée à la réalisation de programmes déterminés. Tout cela se traduit par des rapports de masses, par un esprit général de puissance ou de légèreté, par des dispositions typiques que nous appelons aujourd'hui des *partis*. Mais, précisément, cet ensemble de choses c'est ce que les styles laissent de *vivant* derrière eux : c'est le meilleur d'eux-mêmes ; et c'est ce que les époques suivantes, indistinctement, peuvent s'approprier, s'assimiler sans le moindre inconvénient. On peut fort bien concevoir que la disposition d'un atrium romain soit utilisée n'importe où : et si ce parti est traité intelligemment par des arabes, il est évident que, les menus éléments étant tout autres, il ne viendra à l'idée de personne de leur reprocher d'avoir fait du romain.

Les architectes du XIX[e] siècle semblent avoir procédé bien différemment. Ce n'est pas le parti ou la masse dont ils ont voulu s'inspirer : c'est le détail — le détail pur et simple, suivant une méthode qui n'était pas entièrement nouvelle, mais qui n'avait jamais donné de bien brillants résultats. Sans désirer s'inspirer réellement des monuments gréco-romains, ils se sont bornés à couvrir de moulurations et d'ornements plus ou moins grecs des façades de maisons à loyer... Il en est résulté cette architecture assez peu réjouissante qu'on a nommée : le *néo-grec*. Mais on aurait tort de croire que c'est en raison de cette décoration superficielle que cette forme d'art a produit de vilaines choses : c'est simplement parce que la composition générale était mauvaise — et il serait absurde d'en rendre res-

(1) Pour ma part, j'aime assez qu'on généralise : si l'érudition est un danger dans tel enseignement, elle est un danger dans tous. Faudra-t-il dire de même à un littérateur : « Lisez les bons auteurs, ça ne peut pas vous faire de mal..., mais gardez-vous de l'érudition ? »

ponsable l'*étude* des beaux éléments de l'art grec ! Ce qu'il faut, c'est n'appliquer la décoration que sur une masse — une ossature disions-nous plus haut — aussi patiemment étudiée que si elle ne devait en recevoir aucune et qu'il lui fallût s'imposer, malgré tout, par les seules qualités de ses proportions. A cette condition, peu importent la nature du décor et le style de la mouluration : il suffira que le détail soit *beau*, quelle que soit l'époque de l'art où nous aurons puisé, selon nos préférences personnelles, le sens de notre inspiration.

Et puis, il ne suffit pas de regarder les œuvres d'une époque : il faut les regarder avec assez d'attention pour dégager, si l'on peut, l'esprit général de cette forme d'art, et assez tout au moins pour renoncer à obtenir au moyen du décor et de la mouluration d'un style des effets qui auraient été complètement incompatibles avec la nature et la sensibilité des artistes qui l'ont créé. On aurait pu hésiter, aux portiques de la rue des Colonnes, à faire retomber des archivoltes sur des chapiteaux doriques grecs, parce qu'une archivolte grecque est une chose difficilement concevable, les grecs, pour des raisons à eux, n'ayant jamais employé de voûte ni d'arc. Et, dans le même ordre d'idées, c'est à tort que la décoration néo-grecque a employé si constamment des éléments en saillie tels que pilastres, consoles ou corbeaux dont la mouluration, profilée seulement en avant, (à la manière des contreforts gothiques) se trouve coupée net sur les cotés, au nu des faces latérales. Une disposition aussi brutale peut, dans certains cas, produire des effets intéressants... mais elle est absolument incompatible avec la distinction de l'esprit grec.

On a certainement ainsi abusé, sinon des styles eux-mêmes, du moins de ce que je me suis permis d'appeler, non sans quelque irrévérence, leur défroque. Mais il est difficile de croire qu'en dépit de cet amour du détail « historique », les architectes du XIXe siècle aient pu échapper aux lois (assez impérieuses) de l'évolution. A qui fera-t-on croire que leur style Empire est de l'antique ? que leur gothique date du moyen-âge et que leur « Napoléon III » est du grec ? Le Louis XVI dont on a usé et abusé depuis trente ans n'a pas plus de rapport avec celui de Gabriel ou d'Antoine que les compositions de ces maîtres eux-mêmes ne sont comparables à l'antique, qu'ils prétendaient cependant imiter. Peut-être, après tout, est-il encore un peu tôt pour se rendre compte clairement de ce qu'a été, en art, l'esprit de la seconde moitié du siècle. Nous prétendons qu'on s'est borné à pasticher dix styles différents : on découvrira sans doute plus tard qu'il y a eu un style 1860, un style 1880 et un style 1900.



La Madeleine.

Il me paraît d'ailleurs assez puéril de reprocher à une époque disparue d'avoir employé tel ou tel décor, telle ou telle mouluration, de s'être inspirée, dans le détail, de ceci plutôt que de cela. Dirons-nous aux gens du moyen-âge qu'ils auraient mieux fait de couvrir les murs de leurs cathédrales d'éléments gréco-romains?... La grosse qualité que les siècles antérieurs au XIXe ont possédée, et que nous avons malheureusement perdue, c'est la naïveté : on faisait naïvement de son mieux et il ne venait à l'idée de personne qu'on pût faire autre chose que ce qu'on voyait autour de soi.

Une époque a toujours eu raison de faire précisément ce qu'elle a fait, parce que, pour faire autre chose, il lui aurait fallu contrarier sa nature et exprimer sa pensée, constamment, d'une manière opposée à ses inspirations. Il faut prendre le passé comme il est. J'ai connu des gens qui, sous prétexte qu'ils ai-

ment les églises du XIII[e] siècle, voient rouge dès qu'on leur parle de la Renaissance et regrettent, sans aller jusqu'à l'avouer, que les Grecs n'aient pas mis de contreforts à leur Parthénon. Ils ont tort. J'aime beaucoup le Parthénon et quelques autres péristyles grecs; mais je ne regrette nullement qu'à un moment donné on se soit mis à faire autre chose.

Il convenait d'insister un peu sur la tendance légèrement sectaire de semblables appréciations. A une époque où, d'une génération à la suivante, les points de vue, en art comme pour tout le reste, arrivent à se modifier si complètement, comment nous étonnerions-nous que les artistes de 1850 se soient créé, de la beauté architectonique, un idéal qui ne nous satisferait plus aujourd'hui ? On aurait grand tort, pour des raisons analogues, de négliger tout à fait l'étude du passé et de faire fi des enseignements de l'histoire. C'est une méthode qu'on a parfois adoptée en politique; elle ne va pas sans quelques déconvenues.

Après avoir indiqué que les architectes du XIX[e] siècle n'avaient réussi à élever, sur des plans généralement corrects, que des façades souvent médiocres ou dénuées de réel intérêt, nous avons montré comment l'étude de bons exemples du passé, entreprise peut-être sans adresse, n'a guère abouti qu'à une sorte de réaction contre l'enseignement de l'archéologie, et contre l'emploi des styles anciens délimités, non sans quelque brutalité arbitraire, par leurs caractéristiques les plus banales... L'abus de l'*urbanisme* — ou pour mieux dire d'un urbanisme mal compris — n'a pas été non plus sans soulever parfois contre les architectes de la fin du siècle dernier l'indignation d'une certaine partie du public. Pour tous ceux qui ne sont pas prêts, d'avance, à admettre qu'une chose nouvelle est par définition un progrès, l'abus des larges percées faites sans nécessité absolue et sans respecter les constructions les plus précieuses, les démolitions pratiquées avec une ardeur sauvage dans le seul but d'obtenir sur des centaines de mètres un alignement parfait, tout ce vandalisme qui ne vise qu'à détruire sans savoir créer en retour rien de véritablement beau, ont pu ne paraître, en effet, qu'un progrès bien problématique sur ce qui se faisait avant nous. Une fois encore, au nom de principes excellents, on avait dépassé la mesure, faute d'avoir étudié la question avec le soin qu'elle exigeait, faute aussi d'avoir compris certaines choses et d'avoir, peut-être, confié la direction de travaux aussi délicats à des artistes particulièrement distingués. Là où les plus qualifiés des architectes auraient hésité à formuler un avis, l'initiative d'importantes déterminations a été laissée à des ingénieurs qui, eux, n'ont jamais eu de ces hésitations un peu puériles... Et pour cela comme pour le reste, si l'on a parfois étudié l'histoire, on ne semble pas avoir tiré grand profit de ses enseignements.

A quelle époque, en effet, s'est-on cru obligé de créer, en ligne impitoyablement droite, je ne dis pas des routes nationales, mais des voies urbaines de plusieurs kilomètres de long ? A quelle époque a-t-on eu pour la symétrie complète dans les places publiques un culte aussi aveugle et aussi exclusif ? Est-ce au XVIII[e] siècle ? Ce serait le juger bien sévèrement. Il a conçu certains ensembles symétriques parfaitement rectilignes, mais ces ensembles appartiennent à un genre tout à fait particulier; comme on disait alors, c'étaient des places « pour le roi ». Qu'on feuillette l'ouvrage de Patte, et l'on verra de suite le nombre de ces compositions qui n'ont été considérées que comme des *monuments à la gloire de Louis XV.* (1) Des ensembles répondant à un programme aussi pompeux demandent évidemment, et au plus haut degré, l'ordre, la régularité, la symétrie parfaite. Mais ni le siècle de Louis XIV ni celui de Louis XV n'ont cru nécessaire, dans tous les quartiers des grandes villes, d'aligner *partout* les habitations au cordeau et de redresser les rues qui offraient des perspectives agréables du fait qu'elles présentaient quelques sinuosités.

Qu'on retienne ce qui a été dit plus haut à propos de la dissymétrie de l'Acropole, de celle du forum romain : on peut dire que *tous* les beaux ensembles que nous ont légués le moyen-âge et la Renaissance se caractérisent par une liberté complète, par une insouciance absolue de la régularité. Qu'il s'agisse de la belle esplanade de verdure où se dressent les monuments de Pise, des centres civiques de Sienne, de Florence, de Vérone, ou de la place St-Marc de Venise, partout où l'architecture se présente avec quelque *agrément*, les vues d'angle dont parle M. Choisy et les dispositions permettant d'apercevoir les édifices *successivement* paraissent avoir été adoptées sans hésitation, de préférence aux compositions rectilignes. Et les plus frappants de ces brillants ensembles sont peut-être ceux qui résultent de la réunion de deux pla-

(1) C'est le titre de l'ouvrage.



Saint-Philippe-du-Roule.



Saint-Louis-d'Antin.

ces d'importance différente se coupant, vers leur extrémité à angle droit (1).

« Mais, nous dira-t-on, le pittoresque ne se crée pas de toutes pièces. Ces ensembles dont vous parlez ont été élevés morceau par morceau ; les irrégularités que nous constatons aujourd'hui sont la conséquence de circonstances, souvent fortuites, qu'il nous est impossible de préciser. Et, en tout état de cause, il nous serait bien difficile de concevoir, d'un seul jet, des édifices aussi divers, dans un désordre prémédité !...»

Tout d'abord — nous ne craignons pas de le répéter — ce désordre apparent (si tant est qu'il existe) n'est qu'une irrégularité intelligemment ordonnée. Puis, il ne s'agit point de composer, de toutes pièces, des ensembles entiers, mais bien de modifier des décors existants : c'est l'un des cas au contraire où il devient possible de créer du pittoresque dans une certaine mesure, puisque devant les nécessités de la situation on aura à tenir compte d'une foule de conditions locales qui seront de nature à influencer nos décisions.

Il semble, à vrai dire, que le début du XXe siècle ait vu, de ce côté, se réaliser quelques progrès. Le problème est étudié maintenant avec un semblant de méthode et il est possible que nous parvenions, dans un avenir prochain, à nous assimiler les idées qui ont permis aux anglais — par exemple, — d'obtenir des résultats intéressants dans certaines de leurs *cités-jardins*. Mais nous nous sommes réservé pour la fin de notre étude, en manière de conclusion, l'exposé de ce qui s'est fait en France, dans la période tout à fait contemporaine, au cours des vingt dernières années. Il convient de borner ici ce long préambule, et d'entrer dans le vif de la question.

Est-il possible — auparavant — de porter un jugement d'ensemble sur l'architecture du XIXe siècle français ? Autant la chose paraîtrait simple pour les deux siècles précédents, autant on se heurte à de multiples difficultés dès qu'il est question d'une époque où la politique intérieure du pays (qui réagit si vivement sur l'évolution des arts), a subi, coup sur coup, trois ou quatre modifications si profondes. Lorsque — de 1642 à 1774 — une période de cent trente-deux ans n'est remplie que par le règne de deux rois, sans que rien soit modifié dans les institutions ni sans que le progrès des sciences ait amené aucune découverte capable de transformer autant les relations internationales que l'ont fait plus tard la vapeur ou l'électricité, il est évident que le développement de l'architecture se poursuit d'une façon plus homogène et plus calme que lorsqu'à quinze années d'anarchie succèdent dix années de dictature, trente-cinq ans de monarchie, dix-huit d'empire et trente d'un gouvernement républicain... Indépendamment des caractères généraux que nous nous sommes efforcés de dégager, deux grandes qualités semblent pourtant encore, au XIXe siècle, avoir honoré l'art français. Et tout d'abord, son activité ne s'est jamais ralentie : on a travaillé énormément — un peu dans tous les sens et sans grandes idées communes, mais avec ardeur et conviction. Puis, on ne saurait reprocher à l'art de cette époque de s'être montré hostile aux innovations ou de ne pas avoir cherché à mettre en œuvre les ressources imprévues résultant pour les architectes de l'emploi de matériaux nouveaux. Les cinquante dernières années du siècle ont préparé le triomphe du *mécanisme* qui, à l'heure actuelle, dans tous les domaines de l'activité humaine, nous entraîne, nous domine, nous régit. Entre le classique de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI, dont on a pu dire qu'il était l'équilibre stable (1), et celui du XXe siècle dont l'équilibre semble devoir s'annoncer plus artificiel et incertain, le XIXe aura été, inconsciemment, une période de féconde transition. Trait d'union un peu hésitant entre hier qui était l'immuable et demain qui sera le mouvement.

(1) Comme c'est le cas à Venise, à Florence, à Vérone, à Bologne.

(1) Selon l'expression assez frappante de Guadet.



La Chambre des Députés.

CHAPITRE II

LE STYLE EMPIRE. - 1800-1815

**Nouvelle compréhension de l'antique. — Saint-Philippe-du-Roule et Saint-Louis-d'Antin.
L'œuvre de Percier et Fontaine. — La Madeleine, la Colonne et l'Arc de Triomphe.
Le Palais Bourbon, la Bourse et la Légion d'Honneur.
Œuvres diverses. — Le talent de Percier.**



ES origines de cette seconde renaissance de l'art antique qui aboutit, sous l'influence de Percier, à la correction parfois élégante du style Empire, remontent jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, au moment où Gabriel, dans une série de monuments admirables tels que l'Ecole Militaire, les édifices de la place de la Concorde ou le petit Trianon, s'efforça de réagir contre les fantaisies inspirées plus ou moins du baroque italien en revenant à des compositions aux lignes plus calmes et aux détails purement étudiés. Mais si les œuvres de ce grand artiste conservaient quelque ampleur dans la grâce et se distinguaient encore par une réelle liberté, ses imitateurs, ainsi qu'il arrive presque toujours, ne surent qu'exagérer les côtés caractéristiques de sa manière (les plus faciles à saisir, comme de juste) sans en conserver la *mesure*, si précieuse, ni l'adresse tout à fait remarquable avec laquelle, dans les compositions les plus simples, il savait éviter la froideur et la pauvreté.

La pureté, dès lors, se confondit avec la tristesse

et l'insignifiance. Quelques architectes, comme Antoine, auteur de la Monnaie, (1) ou Gondouin, à qui l'on doit les parties anciennes de l'Ecole de Médecine, (2) parvinrent à garder, sous des lignes un peu pauvres, une simplicité sans raideur égayée par d'agréables détails; mais déjà toute espèce de décoration est bannie des façades et du péristyle de l'Odéon (3), et il semble que l'antique, — singulièrement mal compris, — n'ait eu à offrir comme exemples que l'indigence, la froideur, et l'ennui...

Je ne dis pas qu'il soit bien facile de se faire une idée tout à fait précise de ce que pouvaient être, au temps de leur splendeur, l'Acropole d'Athènes ou le Forum romain; mais ce dont on peut être *certain*, c'est que l'ensemble, fort riche tout d'abord, était mouvementé, coloré et brillant. Que l'on ait pu, en s'inspirant de ces choses si vivantes, produire des œuvres inanimées d'avance, mortes sur le papier déjà et au moment même de leur construction, c'est ce qui passe l'imagination. C'est sans doute, ainsi que nous le disions plus haut, qu'il ne suffit pas de regarder pour voir, pour comprendre, pour saisir le secret de la grandeur et de la beauté.

Indépendamment de la découverte des ruines, ensevelies jusqu'alors, d'Herculanum et de Pompéi, où des fouilles furent entreprises avec activité dès 1755, l'attention des littérateurs et du public cultivé avait été vivement sollicitée par les fragments antiques représentés avec tant de noblesse dans l'œuvre de Piranèse dont les puissantes gravures se répandirent partout à partir de 1760. Petit à petit, un courant l'idées et de goûts s'était créé, qui n'était pas sans rapports avec celui qui, quatre siècles plus tôt, avait abouti à la Renaissance florentine. On s'intéressait à la civilisation ancienne, à celle de Rome surtout, peut-être parce que Rome, comme la France de Louis XIV, avait donné au monde l'exemple de la puissance et de la grandeur. Mais, sous l'influence des idées révolutionnaires, Rome même ne suffit bientôt plus: on estime que l'antique vu à travers la civilisation romaine n'est que de la demi-antiquité. C'est aux héros de Plutarque que l'on s'en prend, et à l'architecture que l'on croit avoir été la leur. Elle se résumera à peu de chose; et notamment à l'ordre archaïque de Pœstum auquel on supprimera les cannelures, de peur de tomber sous le coup de lois somptuaires, et parfois aussi les triglyphes, de crainte sans doute d'être trop gai. De la Grèce on remonta d'ailleurs à l'Egypte dès que les victoires de 1798 auront orienté les esprits dans cette direction nouvelle. Par bonheur pour le style Empire, les artistes qui fixeront quelques années plus tard ses éléments et ses dispositions caractéristiques, Percier et Fontaine, auront étudié longuement l'antiquité, à Rome même d'abord, mais à Florence ensuite, à travers la liberté de la Renaissance et son inépuisable variété. Ils ont eu d'ailleurs la chance de naître à la bonne heure: ils ont quelque vingt ans au moment où la révolution va éclater, leur éducation est faite et ils peuvent partir en Italie pour y séjourner assez longtemps.

Les révolutions construisent peu; ce n'est point là leur affaire et la Révolution française, qui eut toutes les qualités du genre, ne pouvait manquer d'avoir celle-là. Durant les onze années qui précédèrent le Consulat, c'est-à-dire de 1789 à l'aurore du XIXe siècle, on n'exécuta pour ainsi dire presque rien. Toutefois, on désira, dès 1795, faire aménager le palais du Luxembourg pour les séances du Sénat, et ces travaux furent confiés à l'architecte qui s'occupait de ce monument sous Louis XVI, bien qu'il eût été l'architecte du comte de Provence, frère du roi, et qu'il eût émigré avec lui.

Jean-François *Chalgrin*, (1) qui devait attacher son nom peu après à la conception de l'Arc de Triomphe, était alors âgé de cinquante-six ans. Il avait entrepris, à partir de 1780, la construction de l'église Saint-Philippe-du-Roule, et cette œuvre correcte et froide, expression assez parfaite de l'architecture de la fin du XVIIIe, avait valu à son auteur les plus flatteuses appréciations. Vingt ans plus tard, en pleine Restauration, on estimait encore que cet édifice « devait être mis au nombre des productions dont l'Ecole française avait le droit de s'enorgueillir ». (2) Il est certain que l'église Saint-Philippe, en dépit de la lourdeur de sa façade, est supérieure dans son ensemble à la moyenne des compositions du temps; l'intérieur, assez modeste mais d'une bonne proportion, reste monumental grâce à un plan bien étudié. On mesurera facilement la distance qui sépare Chalgrin de son contemporain *Brongniart* (3) en comparant Saint-Philippe à Saint-

(1) 1770 à 1775.

(2) 1786.

(3) Par Peyre et de Wailly, 1782.

(1) Né à Paris en 1739, élève de Roulle, Servandoni et Moreau, grand prix en 1758, membre de l'Institut en 1809, mort en 1811.

(2) Legrand et Landon, *Paris et ses édifices*, 1818.

(3) Brongniart, 1739-1813, construira la Bourse en 1808.

Louis-d'Antin, l'ancienne église des Capucins construite en 1783. Voici bien l'un des cas où il ne reste du monument que l'ossature strictement nécessaire — et cette ossature même n'a pas une proportion heureuse; il ne faudrait d'ailleurs rien moins que les ressources du génie pour animer un monument aussi froid.

Les travaux de Chalgrin pour l'aménagement du Luxembourg accusèrent la même supériorité. La grande salle du Sénat, sans doute un peu exclusivement solennelle, répondait bien en somme au programme qu'on se proposait de réaliser, et l'escalier d'honneur, fort imposant dans la simplicité voulue de sa disposition, se ressent encore des traditions d'une bonne époque. Ce sont bien là les mêmes qualités qui seconderont l'architecte dans son œuvre maîtresse, cet arc triomphal de proportions énormes dont il parvint à faire un monument remarquable, alors que jamais artiste, peut-être, n'eut à résoudre un problème si écrasant ni si dangereux. Nous aurons à en reparler plus longuement.



La Monnaie.

L'œuvre des architectes *officiels* de l'empereur, de *Fontaine* et de *Percier*, fut considérable : elle domine le règne tout entier. Charles Percier naquit à Paris en 1764; Pierre-François Fontaine, né à Pontoise, était son aîné de deux ans. Tous deux furent élèves de *Peyre le jeune*, (1) mais Percier ne tarda pas à quitter son atelier pour celui d'Alexandre *de Gisors*, où il remporta le grand prix en 1783. Fontaine, qui de son côté avait terminé ses études avec *Heurtier*, n'obtenait en 1785 que le second prix, mais se voyait attribuer une bourse de voyage qui lui permit de retrouver à Rome son camarade Percier : ils s'y lièrent d'une très vive amitié. Après avoir parcouru l'Italie jusqu'en 1792, ils revinrent à Paris à un moment où il semblait bien difficile de se créer une situation quelconque et Fontaine dut se résoudre à partir en Angleterre où il s'occupa à des études de décoration. Les débuts de Percier ne furent guère plus brillants : il fut réduit à dessiner des meubles pour le compte du tapissier de la Convention. Mais ce travail ne fut pas entièrement perdu pour lui, et il lui créa, d'autre part, d'assez précieuses relations; il ne tarda pas à s'en faire de nouvelles en exécutant, pour l'Odéon et pour l'Opéra, des décors qui furent très appréciés. Pour le seconder dans cette tâche, il fit revenir de Londres son ami Fontaine et ne cessa, dès lors, de travailler avec lui. Sa collaboration, comme dessinateur, avec son maître de Gisors, à l'installation d'une salle pour les séances de la Convention contribua à le faire mieux connaître dans le milieu officiel de l'époque. Mais c'est sans doute la décoration intérieure de l'hôtel de Chauvelin qui décida le plus sûrement de l'avenir des deux jeunes artistes. Joséphine Bonaparte, ayant visité cet hôtel et ayant des décorations importantes à faire exécuter à la Malmaison, désira connaître Fontaine et Percier : le peintre David, dont on sait l'influence prépondérante, les présenta au général lui-même. Ce fut l'origine d'une carrière particulièrement bien remplie, puisqu'ils conservèrent la confiance de Napoléon jusqu'à la fin de son règne et que rien ne se fit dans aucune des résidences de l'empereur, fût-ce à Strasbourg ou à Rome, qu'aucune fête ne fut donnée, sans que les moindres détails en eussent été réglés par eux, comme jadis par Raphaël sous Léon X ou, plus près de nous, à Versailles par Lebrun.

Nous ne citerons que les principales de leurs nombreuses conceptions.

(3) Professeur remarquable, frère de l'architecte de l'Odéon.

Comme architectes du Louvre, ils eurent à remettre en activité des travaux interrompus depuis longtemps. La Colonnade de Perrault, élevée à partir de 1665, était loin d'être complètement achevée; les chapiteaux eux-mêmes n'étaient encore qu'épannelés, aucun détail, — bas-relief, moulure ni ornement, — n'était encore exécuté; on reconnait d'ailleurs fort bien le style empire dans l'esprit de la décoration. Percier et Fontaine achevèrent cette face de l'édifice et élevèrent les escaliers monumentaux qui occupent les pavillons des deux angles. Mais il fallut compléter aussi la cour carrée qui présentait, de son côté, d'importantes parties inachevées. Le surélèvement du dernier étage — ce troisième *ordre* adroitement ajusté par Gabriel (1) — n'était encore exécuté que sur la face adossée à la Colonnade; aucune décision n'avait été prise au sujet des faces nord et sud, et c'est sur les indications personnelles de Napoléon que l'ordonnance de Gabriel y fut adoptée définitivement. Un troisième escalier fut exécuté par les deux architectes dans la cour dite du Musée, mais cette composition, assez remarquable, disparut lors de l'achèvement du Louvre sous Napoléon III. (2) Toute l'aile du palais qui, du côté de la rue de Rivoli, entre les guichets de la rue de Rohan et le pavillon de Marsan, fait pendant à la galerie du bord de l'eau, date aussi de Fontaine et Percier. Si toutefois, du côté de la rue, la façade, mal éclairée et peu intéressante, n'a subi aucune modification, le motif original n'a été conservé, vers la place du Carrousel, que sur une assez faible longueur. On pouvait reprocher à ce motif de ne pas s'harmoniser avec les parties anciennes du Louvre et des Tuileries; mais on n'avait pas encore, à cette époque, le fétichisme de l'unité de style, et cette composition, que j'ai entendu critiquer sévèrement plus d'une fois, m'a toujours paru très frappante. Au Palais-Royal et au Théâtre-Français, un artiste de la distinction de Louis avait bien su adapter, en les *francisant*, certaines ordonnances de Palladio, — mais sans atteindre à cette netteté simple, ni à cette autorité. Il ne s'agit d'ailleurs pas ici d'un motif seulement adapté.

Bien qu'elle n'ait été terminée entièrement que sous le second empire, la rue de Rivoli elle-même est dûe à une composition de Fontaine et Percier. (1) Cette architecture commandée, dont la sévérité se prolonge peut-être sur une distance un peu trop étendue, a été, de nos jours, fort diversement appréciée. A vrai dire, ces façades sont correctes et, en dépit de leur austérité, l'alignement ininterrompu des arcades leur donne un incontestable intérêt; on s'est d'ailleurs souvent élevé contre le principe même des arcades, employées sous notre climat. Je pense que l'on a beaucoup abusé du climat pour répudier des motifs qui, tout simplement, ne plaisent pas. (Pourquoi ne pas le dire ?) Je n'ignore pas qu'en Lombardie, par exemple, la belle saison dure en moyenne un peu plus longtemps que chez nous et que la grosse chaleur se fait sentir de juin à octobre alors qu'on ne s'en plaint guère, ici, que pendant deux mois. Mais je sais aussi que nulle part plus qu'à Paris je n'ai regretté, en juillet et en août (en juin aussi parfois), de ne pouvoir circuler aux heures chaudes à l'abri de portiques et d'arcades; et il est bien évident qu'on ne dédaignerait pas davantage cet abri en hiver, au long des pluvieuses journées. Comme la lumière diffuse est moins vive que la clarté romaine, il conviendrait seulement de prévoir des arcades bien ouvertes et élevées. (2) Toujours est-il que le motif de la rue de Rivoli, prévu en plein midi, face au jardin des Tuileries, c'est-à-dire devant un espace libre qui laisse une vue directe de plus de 500 mètres, ne me semble nullement déplacé. Sa simplicité accompagne à souhait la perspective assez calme du jardin et on peut se réjouir en songeant que cette ligne de façades inoffensives nous a épargné, pour un temps, en arrière des bassins, des quinconces et des parterres, plusieurs centaines de mètres d'immeubles *cossus*, boursouflés d'excroissances diverses et couronnés de dômes bulbeux...

Pour le palais même des Tuileries, Percier et Fontaine eurent à étudier la Chapelle et le Théâtre, qui disparurent, avec le reste, dans l'incendie de 1871. Et l'une des œuvres les plus délicates de ces deux artistes, celle sans doute qui les désigne le mieux à l'attention du grand public, c'est le petit arc de triomphe élevé en 1806 sur la place du Carrousel pour servir d'entrée principale à la cour d'honneur du pa-

(1) L'ordonnance de Pierre Lescot, conçue d'ailleurs pour une cour beaucoup plus restreinte, ne comportait, sur la face ouest, que deux grands étages et un *attique*. Ce motif, si bien traité, se trouva sensiblement trop bas pour masquer la face postérieure de la Colonnade. C'est ainsi que Gabriel fut amené à remplacer l'attique par un troisième grand étage.

(2) On possède, au Louvre même, une belle vue de cet escalier par Isabey.

(1) Un décret de la Convention avait prévu, dès 1793, le tracé de quelques voies nouvelles. C'est à cette sorte de plan d'aménagement que nous devons la rue d'Assas, la rue de Bellechasse, la rue de Rivoli.

(2) C'est d'ailleurs ce qui a été fait à Milan, aux arcades de place du Dôme.

lais. Inspiré directement des arcs de Septime Sévère et de Constantin, (1) de ce dernier surtout qui comporte également des figures au-dessus des colonnes dégagées, ce monument, dont le détail est agréable et la proportion très purement étudiée, n'a plus rien de cette solennité importune que nous reprochions à certaines des productions de son temps. Il ne diffère guère de ses modèles antiques que par sa dimension un peu plus faible, (2) et par ces ouvertures des faces latérales



Place du Carrousel : L'aile de Percier.

qui permettent de traverser l'arc dans le sens de sa longueur. L'attique est couronné par un quadrige de *Bosio* qui s'harmonise parfaitement avec la masse de l'édifice; il ne date que de 1828. Jusqu'en 1815, les coursiers attelés au char de la Victoire étaient les célèbres chevaux antiques qui ont repris, au-dessus du porche de St-Marc de Venise, la place qu'ils occupaient depuis le XIII[e] siècle et d'où Bonaparte les avait fait enlever au cours de la campagne de 1797.

Dans toutes les résidences impériales, Percier et Fontaine entreprirent les travaux d'aménagement les plus importants. A Compiègne et à Fontainebleau, à l'Elysée, au château de Saint-Cloud disparu aujourd'hui, ils ont décoré des appartements entiers. Mais c'est peut-être à l'hôtel de Beauharnais qu'on peut apprécier mieux qu'ailleurs le style de ces décorateurs accomplis. Il s'agit ici de l'hôtel construit par *Boffrand* et acquis en 1803, pour une somme de deux cent mille francs, par le prince Eugène de Beauharnais qui y fit exécuter des transformations qui ne coûtèrent pas moins d'un million. (1) Cette demeure somptueuse, où la décoration de certaines pièces telles que le *Salon des Saisons* compte parmi ce que le style empire a produit de plus harmonieux et de plus complet, n'en fut pas moins cédée à l'ambassade d'Allemagne, qui en devint propriétaire dès 1817, pour un prix bien inférieur à sa valeur réelle.

A vrai dire, Percier et Fontaine faillirent attacher leur nom à une conception de vaste envergure qui eût été le grand'œuvre de leur carrière; nous voulons parler du formidable ensemble de constructions où l'empereur, vers 1811, avait rêvé non seulement de se loger lui, le roi de Rome et toute la cour — sans

(1) Le premier sur le forum romain, le second près du Colisée.

(2) L'arc du Carrousel a 17.50 de large et 14.60 de haut. L'arc de Sevère mesurait à peu près 23.25 sur 20.75. Celui de Percier est plus petit d'un quart environ.

(1) Que Napoléon ne paya pas sans trouver la note passablement élevée.

compter les rois et reines de sa famille, — mais encore de réserver un palais particulier aux arts, aux lettres, aux sciences, etc... Ce projet ne reçut même pas un commencement d'exécution; mais les plans établis pour ce grand ensemble ont été conservés pour nous dans l'une des publications des deux artistes : les *Résidences des Souverains*. Ils ont d'ailleurs laissé plusieurs ouvrages appréciés, tels que les *Maisons de plaisance de Rome* (assez universellement répandues), les *Palais et Maisons* de Rome, les *Décorations intérieures*, une monographie de la Colonne Trajane, etc. (1)

Les architectes de l'empereur entrèrent à l'Institut presque simultanément, en 1807. Mais tandis que la carrière de Percier s'achevait, avec l'empire, en 1814, et qu'il se consacrait dès lors à des études personnelles jusqu'à sa mort, survenue en 1838, Fontaine, devenu l'architecte des Bourbons, devait poursuivre, de longues années encore, le cours de ses travaux. Son activité conservée jusqu'à un âge avancé (il mourut à quatre-vingt-onze ans, en 1853) lui permit d'exécuter pour Louis XVIII, pour Charles X, pour Louis-Philippe, des constructions relativement importantes, dont nous aurons à reparler... Curieuse destinée que celle de cet homme qui, à l'âge de douze ans a peut-être crié : Vive le Roi ! sur le passage de Louis XV *le Bien-aimé*, qui a travaillé activement pour la Convention, pour Napoléon, puis pour les deux frères de Louis XVI et pour Louis-Philippe, et qui aurait pu encore, dans quelque fête officielle être présenté, avec l'Institut, à Napoléon III !

Sans doute Fontaine eut-il dans sa *manière* quelque chose de plus froidement académique que Percier. Mais la collaboration de ces deux artistes a produit un ensemble de compositions qui, après avoir contribué largement à créer le style empire, surent le maintenir à un niveau élevé. Leur influence fut considérable, comme leur œuvre elle-même. Son moindre mérite est de nous montrer à quel point l'artiste de valeur peut s'élever au-dessus des questions de mode et du style de son temps, en dégageant peu à peu sa personnalité de l'étude approfondie du passé, où il puise — d'une façon inconsciente — selon ses préférences et ses aspirations. Le style Percier est bien du style *Empire* : mais le style Empire, sans Percier, ne fût resté correct qu'au prix d'une sécheresse et d'une froideur redoutables. Il a réalisé ce tour de force d'y ajouter souvent un peu de charme, de la grâce, et quelque liberté. C'est assez pour lui valoir notre reconnaissance et un souvenir dans la mémoire des gens de goût.

(1) Il convient de mentionner également parmi leurs œuvres exécutées le monument élevé place Dauphine à la mémoire de Desaix. Cette composition, disparue aujourd'hui, obtint en 1810 le *prix décennal*.

A la suite de la campagne d'Austerlitz, l'année 1806, qui fut brillante au point de vue politique, vit entreprendre aussi de grands travaux. Tandis que le Panthéon, dont le dôme menaçait déjà ruine, était adroitement restauré par *Rondelet*, (1) l'Arc de Triomphe et la Colonne de la place Vendôme étaient consacrés au souvenir des victoires de la Grande Armée et l'empereur décidait d'élever un *Temple de la Gloire* sur l'emplacement de l'église de la Madeleine, commencée en 1764 par Contant d'Ivry.

L'exécution de cette église, qui faisait partie de la composition d'ensemble dont les monuments de la place de la Concorde formaient, du côté de la Seine, le premier plan, n'était encore que fort peu avancée quand les travaux en furent repris par *Couture* à la mort de Contant d'Ivry (1777). Il voulut modifier la construction de fond en comble, rêvant d'un édifice infiniment plus classique inspiré du Panthéon romain : il démolit pour cela la majeure partie de ce qui existait et ne put rien élever à la place, la Révolution étant survenue pour arrêter tout. Le projet de temple de la Gloire fut mis au concours en 1806 et l'Académie, consultée, donna la première place à *Beaumont*, la seconde à *Barthelemy Vignon*. (2)

Mais on sait comme l'empereur s'intéressait personnellement aux projets qu'il désirait réaliser : bien que le concours eût réuni 127 concurrents, tous les dessins lui furent adressés aux armées. Napoléon les reçut à Tilsitt. Il n'hésita pas à désavouer le jugement de l'Académie et à confier l'exécution des travaux à Vignon. « Je n'ai pas eu un moment de doute : — écrit-il à M. de Champagny — le projet de M. Vignon est le seul qui remplisse mes intentions; c'est un temple que j'avais demandé et non une église. Que pouvait-on faire dans le genre des églises qui fût dans le cas de

(1) Jean-Baptiste Rondelet, né à Lyon en 1743 et mort en 1829, élève de de J.-F. Blondel. Il fut architecte du Gouvernement et Inspecteur général des Ponts-et-Chaussées. C'est l'auteur de l'*Art de bâtir* publié en 1802.

(2) Vignon, comme Rondelet était né à Lyon, et comme Fontaine en 1762. Il fut l'élève de ce David Leroy qui, comme Vandoyer, lors de la suppression des Académies en 1793, loin d'abandonner ses élèves, continua à enseigner avec ses propres ressources jusqu'au moment ou l'Institut fut fondé.

lutter avec Ste-Geneviève, (1) même avec Notre-Dame et surtout avec St-Pierre de Rome ? Le projet de M. Vignon réunit à beaucoup d'avantages celui de s'accorder mieux avec le palais législatif et de ne pas écraser les Tuileries. »

Il est intéressant de ne pas perdre de vue les termes de cette lettre si l'on veut bien se rappeler combien de fois on entend reprocher à la Madeleine, précisément, de ne pas être assez une *église*. On peut affirmer au contraire qu'étant donné le programme imposé par l'empereur, il a certes fallu quelque adresse pour transformer ce temple romain en une église qui ne manque pas de dignité. Les grands monuments de cette époque ont été jugés parfois avec une telle sévérité qu'on est surpris d'être amené à chanter leur louange alors même qu'ils ne vous satisfont pas entièrement : il est bien certain qu'il ne faut chercher à la Madeleine ni *mystère*, ni charme, ni recueillement. Mais ce temple a de la grandeur, et c'est bien là ce qu'on cherchait. L'arrangement de l'intérieur, avec sa grande abside et ses trois larges voûtes rappelant la disposition des salles de thermes, offre beaucoup plus de variété qu'on ne s'attendrait à en trouver en arrière de cette façade si simple qui limite, en somme d'une façon satisfaisante, la perspective de la rue Royale entre les pavillons de Gabriel. (2) L'aménagement des abords de la Madeleine mérite d'ailleurs d'être signalé à l'attention. L'angle formé par les deux boulevards qui se rejoignent à cet endroit favorise certaines vues d'angle qui ajoutent beaucoup d'intérêt à la masse du monument. (1) Les espaces libres ont bien, sans exagération, l'ampleur qui convenait aux proportions de l'architecture, et il y a là une disposition d'ensemble qui a été notée déjà à plusieurs reprises par des *urbanistes* un peu avertis.



Le monument de Desaix transporté à Riom.

Le projet de Napoléon pour le temple de la Gloire eut moins de bonheur que ses deux autres conceptions inspirées par les succès de nos armes. Il vit l'achèvement de la Colonne Vendôme, et l'Arc de Triomphe, continué par la monarchie et achevé plus de trente ans plus tard, n'en garde pas moins l'empreinte de sa personnalité. Mais si les travaux du *Temple* étaient relativement avancés lors de la Restauration et des événements de 1814-1815 et bien que Vignon eût conservé la direction de l'ouvrage, l'édifice fut rendu dès 1816 à sa destination primitive, celle d'église dédiée à Ste-Marie-Magdeleine. Vignon, mort en 1828 à l'âge de soixante-six ans, fut remplacé par *Huvé*, élève de Percier (1783-1852), qui semble n'avoir modifié que peu les dispositions primitives et qui acheva l'église en 1842.

Des trois munuments commémoratifs, c'est la Colonne de la Grande Armée qui fut exécutée le plus rapidement ; quatre années, de 1806 à 1810, suffirent à son complet achèvement. Elle s'élève au centre de la place créée par Mansart en 1699 et sur l'emplacement, sur les fondations mêmes, de la statue équestre de Louis XIV par Girardon, supprimée depuis la

(1) C'est le nom que porta le Panthéon jusqu'à sa désaffectation.

(2) La Madeleine mesure dans œuvre 21.40 sur 79.30 et 43.20 sur 101.10 hors œuvre. La hauteur des coupoles dépasse légèrement 30 mètres. Enfin les 52 colonnes ont un diamètre de 1.93 environ. (Temple de Mars Vengeur : 1.78 ; de Castor et de Pollux : 1.48).

(2 La place fut créée en 1815.

Révolution. Elle offre les plus grandes analogies avec la colonne *Trajane*, si ce n'est que cette dernière est entièrement en marbre : toutes deux sont d'ordre dorique et sont décorées d'un long bas-relief en spirale rappelant les faits d'armes d'une guerre victorieuse. (1) L'exécution de ce monument, dont le détail est particulièrement soigné, fut confiée à *Gondouin* (1737-1818) qui s'était fait connaître sous Louis XVI par la construction de l'Ecole de Médecine On lui adjoignit l'architecte *Lepère;* mais toute une phalange d'artistes fut occupée au travail considérable que nécessita la sculpture de ces énormes bas-reliefs ; et la surveillance générale de l'œuvre resta entre les mains de *Denon*, cet antiquaire égaré dans la diplomatie, qui, après avoir accompagné Bonaparte en Egypte, se vit donner, pour la conserver pendant toute la durée de l'Empire, la direction de nos musées nationaux.



Intérieur de la Madeleine.

Selon Joanne, les sculptures du piédestal sont de Gérard, Renaud et Beauvallet ; les ornements sont de la main de Gillet et plus de trente artistes ont collaboré au grand bas-relief, exécuté d'après les dessins de Bergeret et qui, tournant vingt-deux fois autour du fût, se développe sur plus de 200 mètres de long.

On utilisa pour le revêtement métallique 900 tonnes de bronze provenant des canons autrichiens... Cette genèse glorieuse ne préserva pourtant en rien la colonne de la Grande Armée des représailles des divers partis politiques qui ne pardonnèrent pas à l'épopée napoléonienne de ne pas avoir été leur épopée à eux. Dès l'entrée des Alliés à Paris en 1815, la statue de l'empereur (1) était renversée et détruite. Cela c'était peu de chose : Louis-Philippe, en 1833, fit poser au haut de la colonne une statue nouvelle, (2) remplacée trente ans plus tard par une réplique de la figure originale. Mais, au lendemain même de nos revers de 1870, ce monument, élevé pourtant à la gloire de nos armes, ne sut pas trouver grâce devant le fanatisme de quelques exaltés. Le 17 mai 1871, la colonne Vendôme, sous l'action de cabestans placés à l'entrée de la rue de la Paix, s'abattait sur un lit de fascines, de sable, de madriers et de fumier qui avait été préparé pour la recevoir... Avec une inconséquence admirable, des musiques jouaient la *Marseillaise* et le *Chant du départ !* Chose à peine croyable : cet acte de vandalisme médiocre a pu être attribué à l'initiative d'un artiste ! Il est heureux pour la mémoire du peintre Courbet qu'il ait su conquérir d'autres titres à l'attention de la postérité...

Deux ans plus tard, le 20 mai 1873, une loi prévoyait le relèvement du glorieux trophée et la colonne, dont les assises purent être restaurées sans trop de peine, fut rétablie sur son socle, dans son état primitif.

L'Arc de Triomphe, commencé en 1806, ne fut terminé que trente ans plus tard. Mais il s'agit, à vrai dire, d'une construction colossale : ses dimensions étaient de nature à faire hésiter sur les moindres détails les architectes qui s'en occupèrent successivement ; le mérite de sa composition revient en définitive à

(1) La colonne Trajane mesure 43 mètres, dont 27 pour le fût. La hauteur totale de la colonne Vendôme est de 40 mètres dont 30 pour la colonne elle-même. Son diamètre, de 3.70, dépasse de 10 centimètres celui du monument romain. Sa masse est exécutée en pierre dure, soigneusement appareillée.

(1) Par Chaudet.

(2) Par Seurre. Cette statue, en redingote et petit chapeau, fut transportée en 1863 au rond-point de Courbevoie. Elle fut remplacée par le monument de la Défense.



LA MADELEINE, PAR VIGNON ET HUVÉ.

Chalgrin, dont les dessins primitifs ne furent guère modifiés dans leurs lignes essentielles.

Il fut question tout d'abord d'élever cet arc commémoratif à l'extrémité des boulevards, du côté de la rue St-Antoine. Mais on préféra, malgré son éloignement, le rond-point circulaire établi depuis 1777 au haut de la butte de Chaillot, dont la crête avait été aplanie au cours des dernières années du règne de Louis XV. L'emplacement était certes mieux choisi, car il était nécessaire de créer, autour d'un monument aussi exceptionnel, des abords suffisamment aérés. Il ne fallut rien moins pour cela qu'une esplanade qui mesure 270 mètres entre l'alignement des constructions et où viennent aboutir douze avenues plantées d'arbres, dont les plus larges atteignent 70 mètres et les plus modestes 35. (1)

C'est un projet de *Raymond* (2) que l'on préféra tout d'abord. Et c'est à lui que l'exécution du monument fut confiée, sous cette réserve qu'on lui imposa la collaboration de Chalgrin dont les dessins avaient été aussi très appréciés. Les travaux commencèrent, mais les fondations furent nécessairement importantes et l'édifice sortait à peine du sol lorsque Raymond mourut. Son collaborateur put dès lors défendre ses idées avec une plus grande liberté : il parvint à les faire adopter définitivement, mais ne put élever les quatre piles qu'à la hauteur de leur base, à un peu plus de 5 mètres au-dessus du sol : il mourut en 1811, non sans avoir eu la satisfaction, l'année précédente, lors de l'entrée de Marie-Louise à Paris, de voir une maquette de l'ensemble exécutée en carton peint à la grandeur de l'exécution. Son inspecteur *Goust* continua les travaux suivant les mêmes dessins, et les mena jusqu'à la hauteur du grand arc. La construction, arrêtée en 1813, ne fut reprise qu'en 1823.



La Colonne Vendôme.

Jean-Nicolas Huyot (1760-1840) fut alors adjoint à Goust. Il réétudia les façades du monument et conclut à la nécessité d'y adapter une ordonnance corinthienne. Il ne parvint pas à faire approuver ses dessins par Louis XVIII, qui avait décidé d'achever la construction de l'édifice en l'honneur du duc d'Angoulême et de ses succès en Espagne. Huyot ne fut pas plus heureux lorsqu'il s'agit de passer à l'exécution définitive et, ne pouvant faire triompher ses idées, il démissionna en 1832. Ce fut *Abel Blouet* qui termina l'Arc de l'Etoile au cours des cinq années suivantes, en exécutant l'attique, qu'il modifia, et en ajoutant l'acrotère qui lui sert de couronnement.

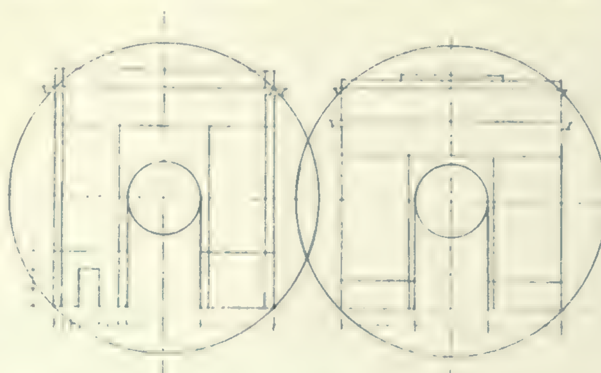
Le monument, dans son ensemble, restait conforme à la conception de Chalgrin. C'est une œuvre franche et puissante dont l'une des qualités maîtresses est de paraître, de près et de loin, aussi grande qu'elle l'est réellement par ses dimensions exceptionnelles. Et il y a, à cela, quelque chose de particulièrement déconcertant ; car la façon la plus normale d'arriver à ce résultat, toujours difficile à obtenir, est non point de grandir démesurément des motifs qu'on est accoutumé à voir partout avec des proportions très modestes, mais de multiplier plutôt le nombre des motifs en laissant aux détails l'échelle qui leur est d'ordinaire attribuée. On semble ici avoir fait exprès d'adopter pour un arc de triomphe énorme une disposition à une seule ouverture qui n'a guère été employée que pour les arcs les plus petits. On ne s'est inspiré ici ni de l'arc de Constantin,

(1) La place, telle que nous la connaissons, ne date que de 1854 et les maisons de 1868. Celles des avenues percées avant cette époque — en dehors de la route de Neuilly — sont l'avenue de Wagram qui date de 1789, l'avenue de Friedland (1814) et l'avenue Victor Hugo (1826). L'avenue Hoche, l'avenue Marceau et l'avenue du Bois furent percées en 1854 ; les avenues d'Iéna et de l'Alma en 1858.

(2) Jean-Armand Raymond (1742-1808) né à Toulouse et élève de Blondel, membre de l'Institut dès 1795.

ni du grand arc à trois ouvertures projeté par Blondel, ni même de la porte St-Denis qui comporte encore de modestes passages latéraux : l'Arc de l'Etoile rappelle plutôt l'arc de Titus dont la largeur totale ne dépasse guère 13 mètres.

Encore cet arc comporte-t-il, sur l'angle, des colonnes engagées, et c'est peut-être ce qui avait suggéré à Huyot l'idée de la modification qu'il ne put faire adopter. Non seulement on s'est arrêté à un *parti* plus que simple, mais on a supprimé toute espèce d'élément possédant par lui-même une *échelle;* on a fait en somme tout ce qu'il fallait pour que le monument parût petit : il semble formidablement grand. (1) C'est là le privilège du talent, et il n'y a qu'à s'incliner. Peut-être, après tout, lorsqu'un édifice dépasse une certaine dimension, la *proportion* arrive-t-elle à jouer dans l'aspect de l'ensemble un rôle tout à fait exclusif... Il est sans doute intéressant de rapprocher la masse générale de l'Arc de Triomphe du *schéma,* donné par Blondel lui-même, de la proportion de la porte St-Denis : n'est-il pas curieux de noter que les deux tracés sont presque superposables, c'est-à-dire que, vue de la place de la Concorde, la porte St-Denis, agrandie proportionnellement en conséquence, produirait à peu de chose près le même effet ?



Tracés comparés de l'Arc de Triomphe et de la Porte Saint-Denis.

On sait que les grands motifs adossés qui donnent tant d'intérêt à la partie inférieure du monument sont dûs à Rude, à Etex et à Cortot. Enfin les dimensions principales de l'Arc sont les suivantes : la face principale qui mesure 44.82 est à peu de chose près le double des faces latérales (22.21) ; la hauteur sous la voûte du grand arc est de 29.15 et la hauteur totale de 49.54. (1)

Trois autres édifices publics d'une certaine importance évoquent encore, à Paris, le souvenir de l'époque impériale : la Chambre des Députés, le palais de la Légion d'honneur et la Bourse. Mais la Bourse seule, à vrai dire, fut conçue et créée d'un seul jet.

Lorsque survint la Révolution, le Palais-Bourbon avait connu déjà plusieurs transformations successives. C'est en 1722 que les travaux en avaient été entrepris tout d'abord, pour le compte de la duchesse douairière, par l'Italien *Girardini;* mais quatre ou cinq architectes, dont *Lassurance,* élève de Mansart, et *Gabriel* lui-même, avaient poursuivi l'exécution de cette maison de plaisance qui s'agrandit ainsi jusqu'à rejoindre l'hôtel de Lassay tout voisin : les deux demeures ne constituaient plus, en 1793, qu'un seul et même bâtiment qui devint, comme beaucoup d'autres, la propriété de la nation et demeura sans utilisation jusqu'au moment où on songea à y installer, trois ans plus tard, la salle et les bureaux du Conseil des Cinq-Cents. Ces travaux furent confiés à *A. de Gisors,* comme nous l'avons indiqué à propos de la collaboration de Percier. Déjà on s'était préoccupé de créer, vis-à-vis du pont de la Concorde récemment construit et en arrière de l'esplanade de Gabriel, un motif d'architecture assez décoratif pour arrêter avec quelque dignité la perspective de ce bel ensemble ; une façade nouvelle complétée par un *attique* n'ayant pas été jugée satisfaisante à ce point de vue, l'empereur, au cours de cette année 1806 où furent entrepris tant de travaux, estima que la faible échelle des éléments employés devait être pour beaucoup dans ce résultat : il voulut que l'axe du pont et de la place vînt buter contre une ordonnance suffisamment monumentale, et c'est ainsi que la façade actuelle fut élevée en 1807 par l'architecte *Poyet.* (1)

Cette composition, prise isolément, n'a rien de parti-

(1) L'opinion de Léonce Reynaud, toujours si intéressante, diffère assez sensiblement de la nôtre : " Ce monument, dit-il,... est plus remarquable par ses vastes dimensions que par sa forme. Il y a de la sécheresse dans la disposition générale et les maigreurs de la base contrastent d'une manière fâcheuse avec la vigueur du couronnement. Il est très regrettable qu'on n'ait point accueilli lors de la reprise des travaux le projet de l'éminent architecte M. Huyot, qui couvrait par des colonnes engagées les angles des piedroits et qui eût donné au monument un tout autre aspect, beaucoup plus d'ampleur et un tout autre caractère ".

(1) Ces dimensions ont quelque rapport avec celles de la façade de Saint-Pierre de Rome. La hauteur totale est la même du haut de l'acrotère de l'Arc, ou du haut de la balustrade de l'église, jusqu'au sol du vestibule et du perron. Le haut des colonnes de l'église atteindrait à peu près la clef de l'arc. Enfin la hauteur de la voûte de la nef est celle de l'Arc de Triomphe complet. Mais ces mesures sont comptées au haut des deux perrons de Saint-Pierre dont la hauteur représente encore un peu plus de 5 mètres.

(1) Bernard Poyet, né à Dijon en 1742 faisait partie de l'Académie depuis 1786. Elève de De Wailly il avait, en 1790, été chargé du déplacement de la fontaine des Innocents. C'était un architecte de l'ancien régime, de la génération de Chalgrin, et qui était en 1807 âgé de 65 ans. Il mourut en 1818.



PLAN PROJETÉ PAR PERCIER POUR LE PALAIS DU ROI DE ROME
SUR L'EMPLACEMENT DU TROCADÉRO, DU CHAMP DE MARS ET DU BOIS



La Légion d'Honneur.



La Bourse.

culièrement remarquable : elle a bien ce défaut saillant des pastiches romains de cette époque qui, de toute l'architecture antique, semblent n'avoir retenu que le fronton de ses temples, qui ne souffrent aucune fenêtre sous prétexte que ces temples n'en avaient point et qui ont réussi ainsi à faire croire à bien des gens que les anciens — avant tout — étaient solennels et gourmés... Nous ne craignons pas de le redire une fois de plus : si ces gens ont réellement regardé le Forum ou l'Acropole, ils ont mal regardé et mal vu. Bien éloignés de la raideur absurde qu'on leur a prêtée, les anciens, au contraire, ont montré en toute circonstance infiniment plus de liberté et de variété que leurs imitateurs et aussi , disons-le, plus de *bonhomie*.

Cette réserve faite, le grand péristyle de Poyet, qui groupe douze colonnes sous son large fronton, n'en est pas moins d'une proportion assez heureuse. La sobriété de sa silhouette rappelle, à l'extrémité de l'axe de la place de la Concorde, les lignes principales de la Madeleine qui lui fait face; et ces deux monuments, en raison peut-être de leur extrême simplicité, ont réussi à ne pas déshonorer l'une des plus belles perspectives de Paris. Il convient aussi de ne pas perdre de vue — tout comme pour la Madeleine — le programme précis que l'architecte avait à réaliser. Il s'agissait de donner à la Chambre des représentants une façade plus appropriée à sa destination et susceptible d'annoncer de loin l'importance et la dignité de l'édifice. On ne peut nier que le désir de l'empereur ait été pleinement satisfait : réaliser complètement une conception qu'on nous impose, c'est un résultat — assez rarement obtenu — dont on ne sait pas toujours assez gré aux artistes, quel que soit d'ailleurs le talent que nous sommes disposés à leur accorder aujourd'hui. J'estime que c'est l'une des qualités maîtresses de l'Opéra de Charles Garnier : il convient de reconnaître au moins ce mérite à la façade de Poyet, comme au *Temple de la Gloire* de Vignon.

Peut-être la construction d'une Bourse et d'un Tribunal de Commerce exigeait-elle — en plus de la solennité — quelques qualités d'ordre pratique que la correction de la colonnade de Brongniart ne suffit pas à remplacer entièrement. Il est incontestable que, dans son ensemble, la Bourse de Paris est un édifice très supérieur à l'église St-Louis d'Antin, cette première production du même architecte dont nous avons noté plus haut la froideur et le manque d'intérêt. Mais, cette fois encore on a voulu appliquer le *parti* du temple antique, où personne ne pénétrait, (1) à un édifice moderne animé par le va-et-vient d'une véritable foule et nécessitant, avec son tribunal, des dépendances importantes et des bureaux assez nombreux. Dans ce monument qui couvre une surface d'environ 50 mètres sur 70, la salle principale de la Bourse n'occupe qu'un rectangle de 18 mètres sur 32; quant au porche extérieur où, de tout temps, une très grosse partie des affaires s'est toujours traitée en plein air, il n'existe pratiquement pas : c'est sur les marches du temple que les vendeurs ont été chassés.

Dans sa *Description de Paris*, Legrand nous fait savoir (en 1818) dans quelles conditions l'ordre ionique, d'abord choisi, fut remplacé par un corinthien, afin de pouvoir donner plus de hauteur à la construction, et comment une double rangée de baies fut ouverte sous le péristyle extérieur,... concession prodigieuse au modernisme de l'époque et dont les habitants du palais de la Bourse peuvent garder à Brongniart une reconnaissance attendrie. Car il semble bien que les temples ne s'éclairaient pas.

La première pierre de ce monument fut posée le 24 mars 1808. A la mort de Brongniart, en 1813, les travaux, encore peu avancés, furent repris et achevés par *Labarre* (2). Au début du XXe siècle, bien que depuis longtemps le Tribunal de Commerce eût émigré dans un palais construit spécialement à son intention (1864) les locaux de la Bourse des valeurs étaient devenus tout à fait insuffisants; on demanda à *Cavel* et *Eustache* (3) d'étudier la possibilité d'un agrandissement de l'édifice. Sans modifier en rien l'architecture de Brongniart, on a réussi à élargir la colonnade de quatre travées de chaque côté en se limitant sur les faces latérales aux onze travées du centre ; l'espace ainsi gagné est très appréciable.

Le palais de la Légion d'honneur est une œuvre de proportions plus modestes. Les dépendances qui datent de l'empire sont venues se grouper autour du charmant hôtel du prince de Salm, élevé par *Rousseau* en 1786.

(1) Car il semble établi que les processions et les sacrifices avaient toujours lieu à l'extérieur de ces monuments, l'intérieur, considéré comme demeure du dieu, n'étant accessible qu'aux prêtres et à quelques initiés.

(2) Labarre, Eloy-Etienne (1764-1833) élève de Raymond et Chalgrin avait remporté en 1804 le prix au concours de la colonne élevée non loin de Boulogne en souvenir du camp de Napoléon. Ce monument fut achevé en 1841. C'est une colonne dorique de 4 m. de diamètre et de 53 m. de haut, couronnée par une statue de Napoléon, par Bosio.

(3) Eustache (1861-1921) élève de Ginain et grand prix de 1891.



ARC DE TRIOMPHE DE LA PLACE DE L'ÉTOILE, PAR CHALGRIN.

Devenu bien national lorsque son propriétaire eut péri sur l'échafaud, il fut habité par Mme de Staël, puis acquis en 1804 par le gouvernement impérial qui le fit aménager pour la Chancellerie de la Légion d'honneur par *Peyre*, et en 1811 par *Berthault*. Le portique de l'entrée principale, sur la rue de Lille, est une composition délicate et sans doute l'une de celles, à Paris, où l'esprit de l'époque est le plus nettement caractérisé. Nous ne sommes plus en présence du style Louis XVI : il suffit de revoir le porche de l'Ecole de Médecine pour mesurer le chemin parcouru ; mais nous sommes bien loin encore de la redoutable austérité de la Restauration.

Quant au vaste palais du Quai d'Orsay, tout voisin, qui fut occupé longtemps par la Cour des Comptes et qui, avant l'incendie de 1871, s'élevait à l'endroit où l'on a construit en 1900 la nouvelle gare d'Orléans, il fut commencé en 1810 par *Bonnard*. (1) Mais il ne fut achevé qu'en 1835 (2) et c'est un édifice, par son style même, qui n'appartient plus à l'époque impériale.

Dans les transformations successives de Paris, les habitations particulières qui dataient des premières années du XIXe siècle ont été détruites peu à peu pour faire place à des immeubles plus élevés ; les dernières disparaissent une à une. Il faut, pour les découvrir, explorer attentivement les quelques rues qui furent créées sous l'empire ou peu avant, telles que la rue *de la Tour des Dames* qui date de 1790, la rue *de la Victoire*, la rue *Duphot* (1807) et même la rue *de la Paix*. Quelques fontaines rappellent encore par leur caractère le souvenir de l'expédition d'Egypte : la gracieuse colonne élevée au centre de la place du Châtelet (3) (créée en 1802) et la fontaine beaucoup plus simple qui est adossée, rue de Sèvres, au mur de l'hôpital Laënnec. Dans un esprit moins archéologique il convient de rappeler la fontaine *de l'éléphant* qui devait s'élever au centre de la place de la Bastille, et dont le modèle en plâtre présenté non loin de là par *Cellerier* (4) puis par *Alavoine* était encore debout en 1841. Cette fontaine datait de 1811.

A Lyon, celles des façades de la place Bellecour qui avaient été étudiées en 1810 par Percier furent continuées par *Hotelard* et *Gay*, auteurs de la *Condition des Soies*. Dix ans plus tôt, Antoine-Marie *Peyre* (1) avait construit les abattoirs de Lille. Il est regrettable qu'il nous reste de cette époque aussi peu de constructions particulières, d'habitations de campagne et de ville : car le style empire qui, en dehors de quelques grands édifices, n'a donné lieu qu'à des conceptions monumentales un peu ternes, avait eu l'art de rester souvent gracieux et léger quand il s'agissait des multiples programmes de l'architecture domestique. Il semble bien d'ailleurs que Percier et Fontaine — eux-mêmes — se soient sentis mieux à l'aise dès qu'ils abordaient la composition décorative et l'étude du mobilier. Peut-être n'ont-ils été que de bons architectes, mais ils ont été de grands décorateurs. Tout au moins est-ce à cette forme d'art que le dernier des styles français (2) a dû ses productions les plus brillantes et nos décorateurs modernes, même les moins traditionnalistes, ne dédaignent pas de s'en inspirer à l'occasion.

Il y a là, tout de même, de quoi nous surprendre un peu. On peut se demander comment Percier — qui en définitive fut pour nous le seul grand nom du premier empire (3) — a réussi à ne pas vieillir davantage, à une époque où l'on vieillit en dix ans... Comment ce passionné de l'antique, cet amoureux des détails fins et des profils épurés, peut-il trouver grâce encore devant les novateurs de notre siècle où pureté, finesse, et tradition ne paraissent certes plus tenir le premier rang dans les préoccupations des artistes ? Tout d'abord, c'était un esprit large et ouvert à toute sensation de beauté. Nourri dans l'admiration très exclusive de l'antiquité, extrêmement documenté sur Rome, il n'en étudia pas moins avec une véritable passion les œuvres de la Renaissance, cette prodigieuse encyclopédie de motifs et de *partis* Et lorsqu'il se mit à produire à son tour, il semble qu'il ait vu l'antiquité *à travers la Renaissance*, c'est-à-dire à travers les chefs-d'œuvre d'une époque qui, de toutes, a aimé l'art antique de la façon la plus sensible et la plus *intelligente*. De là la variété de Percier ; quatre colonnes et un fronton ne lui suffisent pas : il a d'autres cordes à son arc et il ne sera jamais à court de partis. Puis, c'est un artiste

(1) Bonnard (1766-1818) exécuta le palais jusqu'au premier étage. C'est un des collaborateurs de Percier pour sa publication des maisons de campagne de Rome.

(2) Par Lacornée.

(3) Dont l'*exhaussement*, en 1858 devait donner quelque peine à l'architecte Davioud.

(4) Architecte du théâtre des Variétés construit en 1806.

(1) Fils de Peyre le jeune.

(2) Ou l'avant-dernier si l'on veut bien admettre qu'il y a eu un style Louis-Philippe...

(3) Rappelons, pour être justes, que cette époque n'a duré que dix ans.

qui possède une technique complète, et son talent, constamment, est mis en valeur par les moyens d'exécution. Peut-être y a-t-il quelque chose d'analogue — toutes proportions gardées, — dans la faveur dont jouit encore Ingres, ce classique, vis-à-vis de nos peintres les plus avancés. Le peintre de l'*Apothéose d'Homère* est aussi celui de la *Vierge à l'hostie*, de l'*Odalisque* et de *Mr Bertin*; il fut certes intelligemment éclectique, mais il ne se contenta pas d'avoir un talent prodigieux : il sut *aussi* composer, dessiner et peindre comme, en fin de compte, bien peu de peintres l'ont su. C'est la technique au service du talent et le talent, s'il le faut, au service du génie. Percier n'est évidemment pas un artiste de la même envergure ; mais il a su, tout comme lui, trouver grâce même devant ceux de nos contemporains que la correction académique épouvante quelque peu et qui voient dans la tradition et le *métier* des entraves bien plutôt qu'un soutien.



La Colonne du Châtelet.

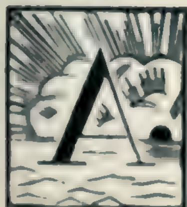


La Douane de Rouen, par Isabelle (1835).

CHAPITRE III

LA RESTAURATION ET LA MONARCHIE DE JUILLET (1815-1850)

Caractère peu brillant de l'époque. — La carrière de Fontaine. — Hippolyte Lebas. — Influence d'idées plus éclectiques. — L'œuvre de Letarouilly. Œuvres de Gilbert, Duc et Duban. Baltard l'aîné : ses programmes et leur infuence sur le succès de l'école rationaliste.

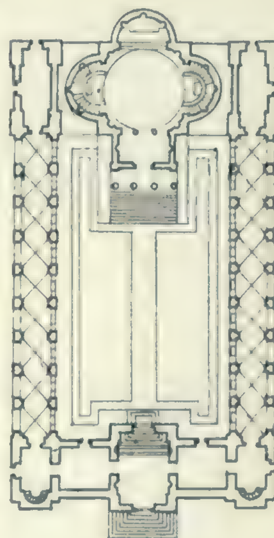


l'art des quinze premières années du siècle, à ce style Empire qui ne sut pas survivre à l'empire lui-même, va succéder une période fort terne qui conservera les petitesses de l'époque précédente sans savoir en retenir ce qui, parfois, avait atteint à la grandeur et à la majesté. Plus que jamais le culte de l'antiquité va se borner à multiplier, au gré des programmes les plus différents, ses péristyles de temples, sans paraître soupçonner que les anciens et les modernes avaient tout de même construit autre chose, et sans parvenir à donner à ces compositions, trop souvent mesquines, l'*allure* des colonnades de Poyet, de Brongniart ou de Vignon. L'architecture de la Renaissance, après avoir laissé à la France les chefs-d'œuvre de Lescot, de Philibert Delorme, de Du Cerceau et les brillantes productions du XVIIe et du XVIIIe siècle, va s'éteindre ici sans raison apparente, de tristesse, semble-t-il, de pauvreté et d'abandon. Nous sommes loin du prestigieux déclin de la Renaissance romaine qui, dans l'exubérance de ses dernières manifestations, léguait aux temps et aux nations à venir la matière de plusieurs renouveaux. Peut-être, en France, eût-il suffi de trois ou quatre bons esprits pour renouer la tradition en se bornant à reprendre, parmi des centaines de *partis* déjà éprouvés, une ou deux dispositions nouvelles. En 1815, les artistes destinés

à tenter plus tard cette sorte de renaissance existent bien, — mais ce sont des enfants encore (1) et il nous faut attendre une vingtaine d'années les œuvres de leur maturité.

Nous devons, provisoirement, nous contenter de Fontaine, qui va continuer, à lui seul, la tradition de Percier. (2) C'est lui qui, devenu l'architecte des Bourbons, va continuer les travaux en cours d'exécution et qui sera chargé d'élever le *Mausolée expiatoire* dédié à la mémoire de Louis XVI et de Marie-Antoinette.

Le roi et la reine avaient été inhumés au cimetière de la Madeleine et, bien qu'il eût été désaffecté dès 1794, le propriétaire du terrain put indiquer encore le lieu précis où les corps avaient été déposés dans de la chaux vive... Des recherches purent être faites grâce à ces renseignements et on décida, en 1815, de placer l'autel de la chapelle projetée à l'endroit même où, péniblement, on retrouva quelques débris. Le monument, qui date de 1820, comporte un parvis élevé dont la disposition ne manque certes ni d'adresse ni de caractère. L'exécution, un peu froide, n'est malheureusement pas à la mesure du *parti;* autant l'isolement de la chapelle — en plein Paris — au fond d'un véritable petit *camposanto*, autant le plan très simple du monument lui-même, méritent une approbation sans réserve, autant la proportion qui ne reste que gracieuse et le détail médiocrement traité (à l'intérieur surtout) nuisent à l'effet de l'ensemble qui laisse peut-être une impression de banalité. Il y avait la matière d'un chef-d'œuvre, et il s'en est fallu de peu, en fait, que ce chef-d'œuvre n'ait été réalisé. Le souffle est resté court; on ne peut nier, toutefois, qu'il n'y ait, dans ce monument, du caractère et quelque sentiment. C'est dire qu'il s'élève singulièrement au-dessus des œuvres de la Restauration.



Plan
de la Chapelle expiatoire.

Nous avons vu que la carrière de Fontaine devait se prolonger jusqu'au début du second empire; il présidait encore en 1849 le conseil des Bâtiments Civils. Mais si l'on excepte la Chapelle expiatoire et la construction de la Galerie d'Orléans, au Palais-Royal, ses œuvres les plus importantes sont dues à sa collaboration avec Percier. Il eut pourtant, sous Charles X, à aménager au Louvre une partie des salles de sculpture et, plus tard, à remettre en état certaines parties du Château de Versailles, quand Louis-Philippe eût sauvé ce monument, — qui tombait positivement en ruines à la suite de trente années d'abandon, — en décidant d'y créer un vaste musée dédié *à toutes les gloires de la France.*

(1) En 1815, Baltard a dix ans, Duc treize, Labrouste quatorze et Duban dix-huit.

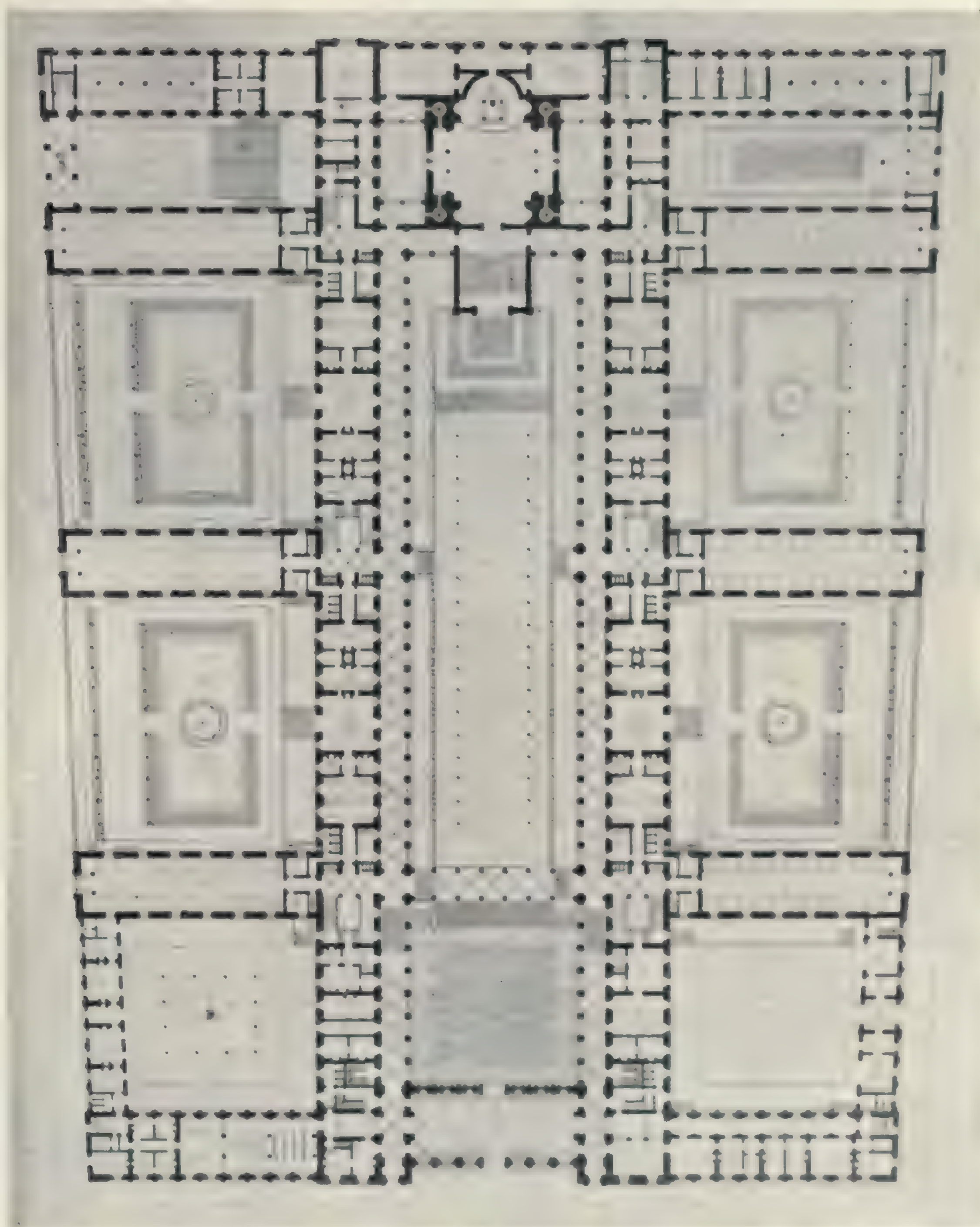
(2) Nous avons vu que Percier, qui vécut jusqu'en 1838, cessa d'exercer dès 1814 pour se consacrer à des travaux personnels, dessins, publications, enseignement, etc.

Bien que la Restauration, dans son ensemble, ait été pour l'architecture une période triste et sans éclat, il est normal pourtant que quelques artistes aient réussi à faire œuvre personnelle et à s'élever au-dessus de la médiocrité ambiante par des productions qui, tout au moins, méritent de sauver leur nom de l'oubli. Un grand talent parvient toujours à se manifester quel que soit le milieu où la destinée le fait vivre: mais l'époque et le pays où l'artiste a étudié, où il s'est développé, où il a exécuté ses premiers travaux, influe, — et parfois d'une façon cruelle, sur sa manière et son tempérament. Il eût fallu ici le rayonnement du génie pour produire, à ce moment précis, des œuvres généreuses et vibrantes. Abstraction faite des édifices religieux que la réaction contre l'esprit jacobin fit élever un peu partout, la verve des architectes n'eut d'ailleurs à s'exercer que sur des programmes un peu maussades: parmi les œuvres maîtresses de cette époque nous noterons une maison de fous et une prison.

En dépit d'un certain réveil du sentiment religieux, les églises, d'ailleurs, ne s'élevèrent guère au-dessus de la moyenne des productions de la fin du règne de Louis XVI ou du Consulat. L'empire ne nous avait pas laissé de grand édifice religieux — puisque la Madeleine n'était pas destinée à en être un — et la Restauration, qui en construisit un assez grand nombre, se borna, semble-t-il, à reprendre, en l'amoindrissant quelque peu, le style de Brongniart et de Chalgrin.

Etienne-Hippolyte *Godde* (1) dote Paris de trois églises nouvelles: St-Pierre du Gros-Caillou (1823), St-Denis du St-Sacrement (1835) et Notre-Dame de

(1) Godde, élève de Lagardette, 1781-1869.



PLAN DE L'HOTEL-DIEU

" L'Art Français de la Révolution à nos Jours "



La Chapelle expiatoire, par Fontaine (1820).

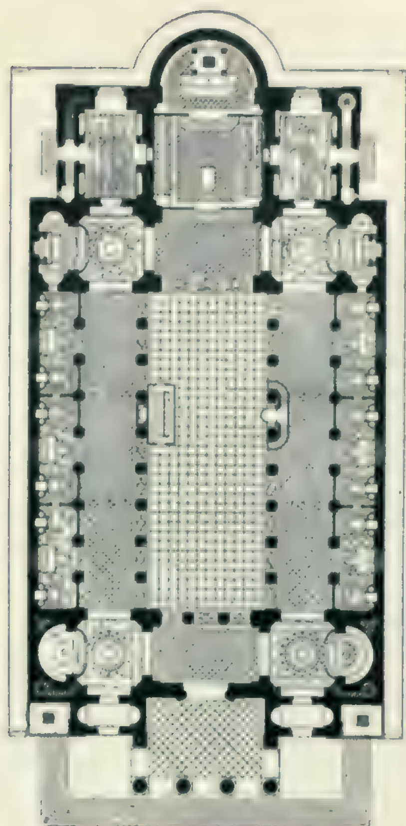
Bonne - Nouvelle. En même temps que le premier de ces édifices, il entreprend les travaux du séminaire de St-Sulpice, et c'est lui qui, plus tard, élèvera la chapelle du Père-Lachaise et décorera l'entrée de ce cimetière. Ce sont des œuvres correctes, honorables, sans plus. En 1824, *Chatillon* (1) construit Notre-Dame de Bercy. Mais l'édifice religieux le plus remarquable de cette époque est l'église Notre-Dame de Lorette (1823 à 1836) dont l'exécution, mise au concours, fut confiée à *Hippolyte Lebas* (2). La disposition rappelle bien encore par certains points le plan de St-Philippe du Roule, mais on sent de suite, dans cette œuvre, un progrès nettement marqué : le parti *basilical* est mieux accusé à l'intérieur, la proportion moins écrasée, la décoration, bien que sobre, plus plaisante et plus caractérisée. L'arrangement du campanile sur la petite coupole du chœur est une trouvaille assez heureuse, étant donnée la façon parcimonieuse dont l'architecte s'était vu mesurer le terrain. Enfin les connaisseurs s'ac-



Parvis de la Chapelle expiatoire.

(1) Chatillon, André-Marie, élève de Percier (1781-1855). Grand Prix de 1809.

(2) Lebas, élève de Vaudoyer et Percier (1781-1867). Membre de l'Institut en 1825.



Plan de N.-D. de Lorette, d'après Gourlier.

cordent pour reconnaître que le porche de Notre-Dame de Lorette, parmi les péristyles classiques élevés à notre époque, est le plus purement, le plus magistralement étudié. Le grand progrès, ici, vient surtout de ce que l'architecte a beaucoup vu et beaucoup retenu, et qu'il s'est servi avec intelligence de ses souvenirs pour éclairer sa conception. Il a conservé ce péristyle, devenu traditionnel semble-t-il, mais il a exprimé, en façade, que la nef centrale de l'église est plus haute que ses bas-côtés. Et de même, sur la face postérieure, la structure du chœur, de l'abside, du clocher, se lit d'un coup d'œil, clairement. Certes l'ensemble reste encore un peu froid : c'est que, nous le disions à l'instant, il est bien difficile d'échapper tout à fait à la sécheresse ou à l'exubérance de son temps. Mais l'artiste, ici, s'est montré presque un précurseur : il a *découvert* que l'antiquité n'avait pas produit que des colonnes et des frontons, que ce ne sont pas ces éléments décoratifs par eux-mêmes, mais bien leurs dispositions diverses, qui constituent *l'esprit* d'une architecture et que, d'ailleurs, s'il existe un grand nombre de temples romains, les premiers siècles de notre ère nous ont légué d'admirables monuments, non moins romains puisque ce sont des *basiliques*, et qui furent des temples chrétiens. A défaut des brillantes mosaïques de ces églises primitives, l'architecte de Notre-Dame de Lorette a tenté, tout au moins, d'animer les surfaces murales par des frises peintes, dont la coloration atténue l'austérité de la décoration sculptée. Il est curieux que cet édifice, qui a paru si longtemps assez timide, semble prendre, avec le recul des années, un intérêt très différent.

Lebas avait été l'inspecteur de Brongniart à la Bourse et celui de Fontaine à la Chapelle expiatoire. On lui doit le monument de Malesherbes au palais de Justice (1822) et le tombeau du compositeur Halévy.

L'exemple de Lebas, le fruit de son enseignement comme de celui de Percier, ne devaient pas tarder à produire des résultats décisifs. Tandis que Huvé (1), le continuateur de Vignon, lui succédait pour diriger les travaux de la Madeleine et que *Lacornée* (2) continuait, au quai d'Orsay, le palais de la Cour des

(1) Notons que Huvé obtint également le premier prix au concours pour la construction du théâtre Ventadour, en 1827. Il l'exécuta avec Deguerchy.

(2) Lacornée (1782-1856) exécutera plus tard le Ministère des Affaires étrangères, dont la composition mérite d'être signalée.



Coupe de N.-D. de Lorette, d'après Gourlier.

Comptes d'après le projet de son maître Bonnard, toute une pléïade d'artistes grandissait, dont les œuvres devaient dominer le milieu du siècle et préparer l'avènement d'une architecture toute nouvelle, semblait-il, en dépit de ses sources traditionnelles, par le caractère, la variété, et la vie. La génération née avec le siècle, celle en somme qui avait l'âge des grands romantiques...

Ce siècle avait deux ans...

devait éclairer des compositions de sa maturité les dix-huit années du règne de Louis-Philippe et soutenir, vingt ans encore, l'art architectural du second empire des exemples et de l'autorité de sa vieillesse. Quatre artistes de premier ordre, dans une même période de quatre années, vont remporter successivement le grand prix; ce sont Gilbert en 1822, Duban en 1823, Labrouste en 1824, enfin Duc en 1825. C'est une circonstance qui ne laisse pas d'être remarquable, même dans l'histoire de cette institution.

Plus âgé de deux ans que l'aîné d'entre eux, — qui était Duban, — Paul-Marie *Letarouilly*, élève de Percier comme Duc, (1) mérite une place à part, moins sans doute par la valeur de son œuvre bâtie que par l'importance de l'ouvrage monumental qu'il consacra aux *Edifices de Rome Moderne*, qui reste, maintenant surtout que les progrès de la photographie ont supprimé radicalement la gravure, l'une des publications les plus fécondes en enseignements. Il commença cet ouvrage à vingt-six ans et, après y avoir travaillé jusqu'à sa mort, bien qu'il eût réuni les derniers dessins nécessaires à son achèvement, il n'eut pas la satisfaction de le voir entièrement publié (2). A côté de cette œuvre considérable, ses autres travaux semblent peu de chose en réalité. Toutefois « les bâtiments du Collège de France, construits en 1774 par Chalgrin, étant devenus insuffisants, Letarouilly dut modifier les distributions intérieures, consolider certaines parties, disposer de nouvelles salles de cours;... et, en se raccordant sur les constructions existantes, il a ajouté



Porche de N.-D. de Lorette



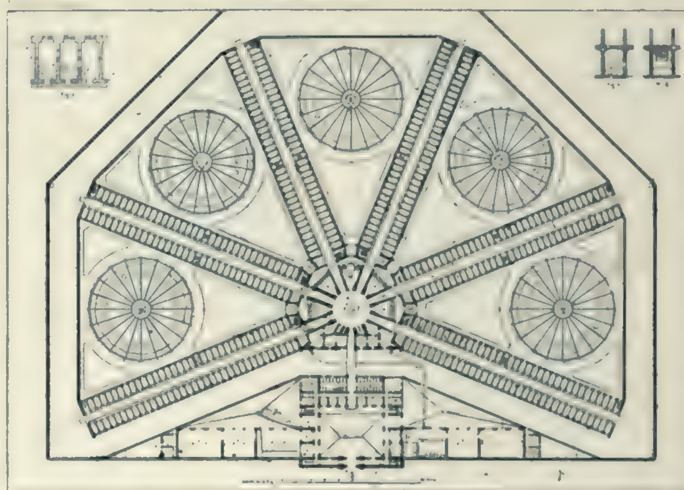
Portique Letarouilly au Collège de France.

(1) Letarouilly, né à Coutances, en 1795, est mort à Paris en 1855.

(2) La publication de cet ouvrage avait commencé par livraisons en 1823.

latéralement deux pavillons destinés à contenir de nouveaux amphithéâtres. Entre ces deux pavillons il a ménagé une cour, ouverte sur la rue St-Jacques, et il l'a fermée au fond par un élégant portique, qui sert à les relier. A l'extérieur les pavillons continuent l'ordonnance grave et triste adoptée par Chalgrin; mais les façades intérieures et le portique dessinés par Letarouilly forment, par le bon choix et la précision de leur ornementation, un ensemble d'un aspect plus riant, plus attique et mieux en rapport de convenance avec la destination non seulement scientifique, mais encore littéraire de l'établissement : la petite cour sur la rue St-Jacques est une véritable entrée d'académie. Toute cette disposition architecturale donne la mesure du goût que Letarouilly eût apporté dans l'exécution de constructions publiques s'il avait été plus souvent mis à même de produire » (1). Bien qu'il s'agisse en effet d'une œuvre fort modeste, le *portique Letarouilly* n'en est pas moins une composition qui fait honneur à cet artiste si consciencieux et que les connaisseurs ont toujours appréciée particulièrement. (2)

Gilbert, grand prix de 1822, était né en 1795 (3). Il mourut en 1874, dans sa quatre-vingtième année. A vrai dire, ses œuvres, assez austères, ne sont point de celles qui s'imposent d'emblée à l'admiration d'un public insuffisamment averti. Leur nature même a contribué à les rendre peu attrayantes, et il semble plus aisé d'acquérir quelque renommée en construisant des églises, des théâtres ou des palais qu'en ordonnant avec le talent le plus sûr les éléments d'une prison, d'un asile d'aliénés, d'un hôpital, d'un dépôt de mendicité — et d'une morgue... Il faut avouer que certains artistes, malgré tout, sont mieux partagés que d'autres par le choix des programmes qu'on leur impose ! Ajoutons que la prison a disparu, que le dépôt de mendicité est à Villers-Cotterêts, que la Morgue ne saurait raisonnablement inspirer un chef-d'œuvre, et qu'en dehors de l'*Hôtel-Dieu* qui fut terminé par son gendre, la maison de fous reste seule pour défendre la mémoire de Gilbert. Il a si bien su en faire une composition typique que le nom de *Charenton*, à lui seul, évoque, aujourd'hui encore, l'idée de son asile d'aliénés. Mais la prison de Mazas n'était pas une conception moins puissamment caractérisée. Il semble que la destinée, en réservant à un architecte ces programmes redoutables, ait voulu mettre véritablement son talent au défi : ne craignons pas de dire hautement que, cette fois, c'est le destin qui a été vaincu et que sa gageure, tout au moins, a été brillamment relevée.



Plan de la prison de Mazas. (D'après L. Reynaud).

Le mérite de l'asile de Charenton, — comme d'ailleurs celui de la prison de Mazas, — est un mérite de composition et surtout un mérite *de plan*. Comme c'était le cas, jadis, pour le plan de la *villa d'Este*, nous sommes en présence d'un exemple particulièrement typique de composition à *flanc de coteau*. L'arrangement des différents niveaux a donné lieu ici à une disposition des plus heureuses, puisque l'étagement des pavillons de malades permet de dégager presque entièrement la vue, — et de réaliser ainsi l'isolement non plus au moyen de murs élevés, mais par des fossés dont il est possible de dissimuler les abords, de telle sorte que les malheureux pensionnaires de cet asile puissent avoir — dans une infime mesure, — l'illusion du grand air et de la liberté. Les portiques-promenoirs ont été traités avec une maîtrise et un goût qui en ont fait un exemple classique, un de ceux qu'on cite d'abord dès qu'il s'agit de constructions analogues et dont on n'hésite pas, suprême consécration, à recommander l'étude aux architectes débutants. L'ensemble des façades, dont les masses sont agréablement proportionnées, manque encore de ce *je ne sais quoi* (la variété peut-être...) qui, en les intéressant, eût réussi à faire de cette composition un chef-d'œuvre tout à fait complet. Tel que, ce monument s'élève encore de beaucoup au-dessus de l'esprit de son temps : c'est le programme,

(1) Notice sur la vie et les travaux de P.-M. Letarouilly (en tête du texte des Edifices de Rome).

(2) Ces travaux du Collège de France datent de 1850.

(3) Gilbert, élève de Vignon, avait d'abord passé par l'Ecole Polytechnique.



COUR DU MURIER A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

ici, qui a déterminé les dispositions prises, alors que presque partout on déformait péniblement le programme pour l'adapter, tant bien que mal, à un cadre choisi d'avance parmi deux ou trois types préétablis.

La maison de Santé de Charenton datait de 1838. De 1842 à 1849, Gilbert — adjoint à Lecointe (1) — construit, non loin de l'emplacement actuel de la gare de Lyon, la prison de la *Nouvelle-Force*. Ici non plus, ce ne sont pas les façades qui auraient pu retenir notre attention : elles avaient bien, cependant, le caractère précis qui leur convenait. Ce qui est frappant, et ce qui marque une fois de plus un progrès, c'est l'expression pure et simple des nécessités, dans un plan où tout semble avoir pris sa place d'une façon si naturelle qu'on en vient à se demander si l'architecte a eu le moindre mérite à l'avoir ainsi conçu. Cela, c'est la marque des grandes œuvres. Et il est intéressant de rappeler le jugement, toujours très sûr, de Guadet sur cette remarquable composition : s'il refuse à Gilbert d'avoir été un esprit vaste et libéral, capable d'élégance ou de grâce, il note bien ce caractère de *facilité* auquel nous venons de faire allusion et ne ménage pas à l'architecte de Mazas le témoignage de son admiration. Gilbert, dit-il, « avait la droiture qui ne sait pas dévier, la conscience qui ne sait pas fléchir, la sincérité qui ne sait pas déguiser. Droit devant lui, sans autre objectif que son programme, sans autre souci que les exigences de ce programme, il a fait une œuvre romaine, j'entends de celles que faisaient les romains dans leurs travaux d'utilité et non de faste. Rappelez-vous ce que je vous disais des plus belles choses de l'architecture : cela est ainsi parce que cela ne pouvait être autrement... De notre temps personne, plus que Gilbert, ne mérite qu'on décernât à son œuvre cet éloge suprême... » (2).

La prison de la Nouvelle-Force que l'on appelait plus simplement : *Mazas*, a été détruite pour faire place à un quartier nouveau, entièrement composé de maisons de rapport presque luxueuses. Et voici qu'il est question de détruire également la Morgue qui, du fait de sa destination, apporte une note un peu sinistre à la perspective de l'abside de Notre-Dame, à l'extrémité de l'île de la Cité. Cette triste construction était du reste, fort consciencieusement étudiée.

Spécialisé comme l'était Gilbert dans l'étude des édifices pénitentiaires et hospitaliers, il n'est pas surprenant que, plus tard, on se soit adressé à lui quand il s'est agi de reconstruire entièrement l'*Hôtel-Dieu*. Bien que les dispositions — au point de vue médical — en aient un peu vieilli, on sent au premier coup d'œil, en examinant le plan de cet hôpital situé au cœur même de Paris et pour lequel le terrain s'est trouvé si limité, la main et la volonté d'un maître. Cet édifice, dont les détails ont été particulièrement soignés et dont les façades, si caractérisées, présentent des effets perspectifs qui leur donnent une certaine gaîté, ne fut pas terminé par Gilbert. C'est son gendre, Arthur *Diet*, qui l'acheva, (1) après y avoir travaillé jusqu'en 1876. Il collabora d'ailleurs avec Gilbert pour ses dernières constructions : l'école vétérinaire d'Alfort et les bâtiments du quai des Orfèvres destinés aux bureaux de la Préfecture de Police.

Dans les plans de Charenton et de l'Hôtel-Dieu, dans ces amples distributions où l'on commence à deviner la *liberté* de l'architecture moderne, nous trouvons ce qui va être l'une des caractéristiques du second empire. Nous l'avons indiqué tout au début : si les artistes du XIXe siècle ont rarement su *achever* leurs œuvres, si même parfois ils les ont rendues presque antipathiques par l'esprit vraiment un peu étriqué de la décoration, il faut bien reconnaître qu'ils ont souvent établi leurs compositions sur des plans remarquables et qu'ils ont été guidés, dans le choix de leurs dispositions essentielles, par le souvenir *intelligent* des meilleurs exemples du passé. Et par le passé il n'est plus question d'entendre — comme tout récemment encore, — quelques formes traditionnelles réservées par les anciens aux façades de leurs édifices religieux, mais bien toutes les dispositions frappantes employées indistinctement par l'antiquité, par le moyen-âge, par les maîtres de la Renaissance et des temps modernes. Les différents niveaux de Charenton nous faisaient involontairement songer aux étagements des jardins de Tivoli : la cour de l'Hôtel-Dieu va nous rappeler de même — par je ne sais quel air de famille, — certaines lignes du plan du Mont-Cassin.

Grâce à cet éclectisme bien entendu, les architectes de l'époque qui va suivre pourront faire passer le caractère de leur programme au premier rang de leurs préoccupations. Dix, vingt d'entre eux, vont créer des édifices élevés sur des plans bien composés, et

(1) Jean-François-Joseph Lecointe, (1783-1858), élève de Bélanger. Il restaura la salle Favart, éleva le théâtre de l'Ambigu et étudia spécialement le régime pénitentiaire.

(2) Eléments et théorie de l'Architecture. T. II.

(1) Diet (1827-1890), élève de Duban, grand prix de 1853 et membre de l'Institut en 1884, est aussi l'architecte du Musée d'Amiens et des réservoirs de Montmartre.

ces plans auront *du caractère*. Dans la masse des corps de bâtiment qui s'élèveront sur ces plans, il restera même quelque chose encore de ces qualités fondamentales. C'est dire que si ces artistes n'avaient pas fait le meilleur de leurs études à un moment où toute recherche décorative semblait superflue et où tout élément d'intérêt autre que la colonne était banni de la plupart des édifices publics, cette époque eût été, en raison de la multiplicité des problèmes abordés et de la quantité des travaux entrepris, une des plus brillantes pour l'architecture. Malheureusement, — quelque paradoxal que cela puisse paraître, — tout sera bon chez ces architectes, excepté ce que je suis bien obligé d'appeler leur *architecture*... Je ne vois pas bien de quel autre nom je pourrais appeler l'ensemble des motifs adoptés, la mouluration, l'ajustement des baies, l'étude et la distribution des éléments décoratifs. — Le second empire aura des bons architectes et de mauvaise architecture.



Colonne de Juillet.
Géométral, d'après la *Revue de l'Architecture*.

Nous avons déjà dit que, de ce jugement un peu sévère, il fallait excepter les maîtres. L'un d'entre eux va être Louis-Joseph *Duc*, et ce sera certes l'un des architectes qui, après avoir donné la mesure de son talent sous Louis-Philippe et après avoir travaillé pendant tout le second empire, échappera le plus à la critique que nous venons de faire, par la distinction qui frappe, d'abord, dans les moindres de ses productions. Il lui sera impossible évidemment, à une époque où le *néo-grec* est partout en honneur, de résister, de propos délibéré, au goût, à la mode du jour: mais son néo-grec ne pourra, en quoi que ce soit, se comparer à celui de ses contemporains. Il a étudié le grec sérieusement et avec *intelligence* — de sorte qu'il est resté dans son architecture quelque chose des qualités de cet art délicat; et cela au moment où une foule d'artistes, insuffisamment préparés, ne savaient retenir de l'esprit de la mouluration grecque que le profil *parfois* anguleux de certains détails — et de l'acanthe, que les épines.

Elève de Chatillon, puis de Percier, Duc, né en 1802, remportait le grand prix à vingt-trois ans. A vingt-neuf, il était placé sous les ordres d'*Alavoine* qui venait d'être chargé d'élever, sur l'emplacement de la Bastille, la colonne commémorative des journées de juillet 1830. Trois ans plus tard, il succédait à Alavoine et modifiait les dessins de ce monument, qu'il termina en 1840 et qui porte, du haut en bas, l'empreinte de son talent et de sa personnalité. Quelque simple que puisse paraître, au premier abord, la composition d'un monument de ce genre, il n'est guère peut-être que les tombeaux dont l'étude soit plus ingrate, plus ardue. Partout, ici, l'échelle est parfaitement observée; les moulures, les moindres décorations sont distinguées. Le soubassement, qui constitue la particularité de l'œuvre, est d'une étude tout à fait remarquable, notamment cette partie circulaire qui donne une telle assiette à la colonne et en répartit le poids sur une surface relativement importante.

Une œuvre aussi complètement réussie par un architecte tout jeune encore devait le désigner à l'attention du gouvernement lorsqu'il fallut remplacer *Huyot* et qu'on voulut entreprendre les travaux considérables que nécessitait l'achèvement du Palais de Justice. En 1840, Duc avait été chargé, en collaboration avec *Duban*, de la construction du Ministère des Travaux Publics. L'année suivante il présentait pour le Palais de Justice un nouveau plan d'ensemble et, presque aussitôt, il commençait à en assurer l'exécution. Le bâtiment situé *rue de la Barillerie*, avec sa façade remarquable, masquée à l'heure actuelle par

les récents agrandissements du Palais, date de l'année 1845. En 1850, Duc restaurait la Tour de l'Horloge, la cour du Mai, le pignon de la salle des Pas Perdus. Mais c'est sous l'empire qu'il entreprit, au Palais, les travaux les plus importants : il compléta en 1854 le bâtiment dit des cuisines de St-Louis et fit exécuter en 1857 les constructions de la Cour d'Assises.



Vestibule du Palais de Justice, par Duc.

Quatre ans plus tard, il remplaçait Lenormand comme architecte de la Cour de Cassation. Il restait donc seul pour terminer, du côté de la place Dauphine, l'ensemble des bâtiments : il y consacra son activité jusqu'en 1868. L'année suivante, à l'occasion de l'Exposition Universelle, il se voyait décerner, pour l'ensemble de ces travaux, le grand prix de 100.000 francs créé par l'empereur : c'est alors que Duc fonda, à l'Institut, le prix auquel il a laissé son nom.



Plan du Musée de l'École des Beaux-Arts.

On lui doit encore le tombeau de Duban, mort en 1870. Duc avait été moins bien inspiré lors du concours pour le tombeau de Napoléon, en 1841. Il avait exposé un projet un peu compliqué, où le sarcophage, d'une belle étude, était isolé par une sorte de châsse ou d'enveloppe ajourée, en bronze doré, dont l'effet n'eût pas été extrêmement heureux. L'Institut accueillit en 1866 cet architecte si documenté et si fin, si classique dans le meilleur sens du mot, si éclectique aussi, comme le montre bien la façon assez moderne dont il traita le grand vestibule du Palais.

Il mourut en 1879, dans sa soixante-dix-huitième année.

Jacques-Félix *Duban* (1797-1870) était son aîné de cinq ans. Elève de Debret (1), son beau-frère, il eut le grand prix en 1823 et dirigea, à son retour de Rome, l'atelier d'Abel Blouet. Il était âgé de trente-cinq ans à peine lorsque, nommé architecte de l'Ecole des Beaux-Arts, — précisément pour remplacer Debret — il entreprit de modifier et de réétudier le plan d'ensemble de cet édifice (2), disposant pour le mieux les divers bâtiments sur un terrain fort irrégulier, dont il tira cependant le meilleur parti. Les travaux commencèrent en 1833 par le *Musée-Bibliothèque*, qui occupe le fond de cette cour d'honneur à laquelle il sut donner, sous son aspect monumental, un caractère si intime et si plaisant. Il était impossible d'exprimer d'une façon plus complète que cette cour devait être fréquentée par *de la jeunesse* — par une jeunesse studieuse et par une jeunesse artiste : c'est un ensemble particulièrement savoureux. La petite cour, dite du murier, n'a pas été arrangée avec moins de bonheur ni de goût. Quant au bâtiment dont la façade s'ouvre sur le quai Malaquais

(1) François Debret (1777-1850) élève de Percier, architecte de la salle Louvois et du théâtre de l'Opéra, situé rue Lepeletier, qui précéda l'Opéra de Garnier.

(2) Dont les premiers travaux et notamment le bâtiment des loges avaient été entrepris dès 1822.

et qui est destiné aux expositions (1858 à 1862), il est d'un esprit plus austère et d'un abord moins accueillant ; c'est une construction fort bien adaptée à sa destination et qui a toujours été assez généralement approuvée. Mais on ne retrouve pas ici les qualités très spéciales qui distinguent l'exécution de la cour d'entrée : car il y a là, bien certainement du *charme*, et il y avait longtemps, semble-t-il, que les architectes en avaient perdu le secret.

Duban, qui resta jusqu'à sa mort l'architecte de l'Ecole des Beaux-Arts, en termina les bâtiments principaux en 1862. En dehors de cette œuvre à laquelle il s'intéressa avant toute autre, il s'occupa en 1840 de la restauration de la Sainte-Chapelle ; et nous avons signalé sa collaboration avec Duc au Ministère des Travaux Publics (1841-42). Nommé en 1849 architecte du Louvre, dont on commençait à envisager l'achèvement, il semblait qu'il y eût là, après ses travaux de l'Ecole, un admirable champ d'études, où son talent et son activité allaient pouvoir s'exercer librement ; mais il ne conserva ce poste que quatre ans. Il s'employa surtout à restaurer et à prolonger la grande Galerie du bord de l'eau, qu'il acheva jusqu'aux guichets du Carrousel ; il n'y avait là, sans faire œuvre bien personnelle, qu'à s'inspirer d'une architecture assez particulière dont il sut respecter la décoration et l'esprit. Il prépara tout un plan d'ensemble en vue de l'achèvement du palais et de sa réunion aux Tuileries, — mais il ne réussit pas à le faire apprécier en haut lieu. Il crut alors devoir démissionner... (1853).


L'Ecole des Beaux-Arts. Façade sur le quai.

Il est extrêmement regrettable que cet architecte, qui avait su donner déjà la mesure de son talent, n'ait pas été amené à participer d'une manière plus active aux grands travaux entrepris sous l'empire. Le plan du Louvre a été, sans doute, assez adroitement compris ; mais l'étude du détail est loin d'avoir été partout irréprochable — et un artiste tel que Duban eût réussi à donner à certaines parties de ce grand ensemble un caractère plus nettement accusé et peut-être aussi une richesse moins pesante. On ne saurait mieux apprécier toute la valeur, l'*intelligence*, de l'architecture de Duban qu'en étudiant avec quelque attention ce charmant hôtel *Pourtalès* qu'il construisit en 1850, rue Tronchet. Le parti de la façade, inspiré de certains petits palais de la Renaissance, a toutes les qualités de ces compositions classiques : la proportion, l'importance des différentes baies ont été déterminées avec une remarquable sûreté ; le soubassement est traité de la façon la plus heureuse et sa grande simplicité, relevée par une mouluration digne de la meilleure époque, laisse toute sa valeur à l'étage principal dont les fenêtres, assez riches, se détachent brillamment sur le mur nu. Une frise délicate, rappelant dans une certaine mesure celles de la *Librairie* de Sansovino et de la *Farnesine* de Peruzzi, encadre les *mezzanines* qui éclairent l'étage secondaire, au-dessous de la corniche de couronnement. Les moindres détails de cette agréable architecture trahissent la sensibilité et la distinction. A une époque où les *anciens*, les champions de l'antiquité et de la Renaissance, rompaient journellement des lances avec les tenants du gothique, les *modernes*, admirateurs exclusifs du XIIIe siècle français, c'est un résultat que d'avoir réalisé l'*union sacrée* des artistes, qui accueillirent cette composition magistrale avec d'unanimes approbations... Soixante-dix ans plus tard, et alors qu'aujourd'hui ces querelles ne sont peut-être pas entièrement apaisées, le jugement des artistes n'a guère varié : l'hôtel Pourtalès est l'une des deux ou trois meilleures œuvres que l'architecture privée ait produites à Paris depuis deux cents ans.

Parmi les architectes d'un certain mérite, et de

(1) Duban entra à l'Institut en 1854. On peut rappeler qu'il est l'auteur du tombeau bien connu de Madame Delaroche.



COUR D'HONNEUR DE L'ECOLE DES BEAUX-ARTS, RUE BONAPARTE.

cette même génération, qui s'étaient fait connaître par leurs travaux avant le début du second empire, il convient de citer encore Paul-Eugène *Lequeux* (1806-1873). Au cours d'une carrière particulièrement remplie, il construisit plusieurs édifices municipaux, (1) des écoles, les églises des Ternes (1848), de Clignancourt (1859) et de La Villette (1841), et c'est à lui encore qu'on doit l'asile de Ville-Evrard et la sous-préfecture de St-Denis. Elève de Baltard l'aîné et de Guénepin, grand prix de 1834, il fit preuve de qualités très appréciables et il ne lui manqua sans doute que d'avoir pu se développer à une époque moins austère, où la moindre recherche n'eût point paru une hardiesse dangereuse. Il y a dans les constructions de Lequeux, dans ses églises surtout, un peu mieux que des bonnes intentions : elles témoignent d'une étude approfondie et d'une documentation éclectique encore extrêmement rare de son temps. L'église de La Villette, peu connue, est sans doute dans ses proportions modestes, celle qui méritait le mieux de n'être pas aussi complètement oubliée. Son plan est d'une simplicité ingénieuse, classique, et la composition de la façade, très adroite, ferait de ce petit édifice une œuvre tout à fait intéressante si l'esprit de la décoration — encore un peu étriqué — si le manque de saillie de certains ornements, la nature même des matériaux, ne contribuaient à une impression d'ensemble un peu terne. C'est pourtant un exemple typique d'une des dispositions les plus frappantes : le clocher placé tout en arrière, presque détaché, tandis que le pignon de façade indique, par sa silhouette brisée, la structure basilicale de l'ensemble. C'est sans doute, de tous, le *parti* le plus difficile à traiter, et c'est celui que, plus tard, l'architecte de Notre-Dame-des-Champs (1) ne craindra pas d'adopter à son tour : là aussi le résultat laissera encore quelque chose à désirer, mais, dans un cas comme dans l'autre, il y aura eu certainement quelque mérite à ne pas reculer devant une difficulté réelle, du moment que la conception de l'ensemble paraissait imposer cette disposition.



Hôtel Pourtalès, par Duban (1850).

Hors de Paris, deux ou trois monuments, parmi ceux qui furent élevés par les artistes de cette génération, peuvent encore retenir notre attention. A Rouen, l'architecte *Isabelle*, (2) qui devait vers la fin du second empire entreprendre l'établissement thermal de Plombières, obtenait, au concours, la construction des bâtiments de la Douane (1835 à 1842). A Lille, et dans les mêmes conditions, *Dommey* (3) se voyait appelé à élever, de 1827 à 1837, le Palais de Justice et la prison attenante. Cet édifice, très simple, justifie cependant le choix qui fut fait de son auteur quand il s'agit en 1840 de donner, pour le Palais de Paris, un adjoint à Duc, architecte en chef du monument. Dommey travailla là jusqu'en 1871, époque où il fut — par une coïncidence curieuse — remplacé par son homonyme *Daumet*.

A Lyon enfin, le Palais de Justice, qui date de 1830, était l'œuvre d'un artiste déjà plus ancien, Louis-Eugène *Baltard* (1764-1846), élève de Peyre le jeune et oncle de Victor *Baltard*, auquel nous avons fait allusion déjà et qui sera l'un des noms du second empire. Le palais de Lyon ne saurait échapper aux critiques faciles auxquelles donnent lieu la plu-

(1) Parmi lesquels la mairie de Batignolles-Monceaux (1836).

(1) Léon Ginain, 1878.

(2) Charles-Edouard Isabelle, élève d'Achille Leclère (1800-1880).

(3) Etienne-Théodore Dommey (1801-1875), avait été l'inspecteur de Lebas.



Eglise de la Villette, par Lequeux.
(D'après une planche de la *Revue de l'Architecture*).

part des productions de cette époque : il a tout au moins le mérite d'avoir créé là, le long de ces quais interminables, qui devraient être splendides et dont rien ne semble interrompre la monotonie, un motif suffisamment imposant pour conserver quelque dignité dans une perspective immense et quelque échelle au pied de la colline de Fourvières qui le domine. La longue colonnade du palais joue un peu ici le rôle du frontispice de Poyet à Paris (1); mais le péristyle de Lyon avait à donner de l'intérêt à tout un quai — et l'effet d'ensemble est assez frappant. On aurait mauvaise grâce, dès lors, à reprocher à son auteur de n'avoir pas fait preuve d'une grande originalité là où il fallait avant tout du calme, de l'ampleur et quelque sévérité.

(1) Voir page 36.

C'est ce même Baltard, artiste consciencieux et graveur de grand talent, qui occupa un certain temps, à l'Ecole des Beaux-Arts, la chaire de professeur de théorie. L'importance de ce cours est assez grand : c'est son titulaire qui rédige le programme des divers projets proposés aux élèves de la section d'architecture et c'est lui qui dirige ainsi, dans une certaine mesure, l'évolution de l'enseignement de cet art. Pour comprendre l'âpreté des récriminations qui s'élevèrent à partir de 1840 contre l'enseignement officiel et qui se traduisirent par une réaction violente contre tout ce qui, de près ou de loin, rappelait les éléments gréco-romains, il est bon de reconnaître que l'Ecole des Beaux-Arts semblait décidée à perpétuer les traditions de la période la plus contestable de la Restauration, celle dont nous avons signalé toute l'insignifiance et qui, succédant à l'époque napoléonienne, ne sut en retenir que la froideur, sans conserver la dignité ni l'ampleur qui distinguent certaines de ses productions. Pourtant des gens tels que Huyot avaient été les prédécesseurs de Baltard; Hippolyte Lebas était titulaire de l'emploi; Gilbert, Duc, et Duban avaient montré déjà tout le parti qu'on pouvait tirer d'une sérieuse étude de la structure des édifices et de leur appropriation aux nécessités d'un programme : on commençait à entrevoir qu'il y avait autre chose en architecture qu'un péristyle de quelques colonnes. Comment imaginer, dès lors, qu'un architecte tel que Baltard aîné — dans cette même école que Duban était en train de modifier d'une façon si vivante, si sensible, si classique tout à la fois, — ait pu prêter le flanc d'une manière aussi nette aux critiques sans indulgence dont on retrouve le souvenir dans les publications de l'époque, dans la *Revue de l'Architecture* surtout, qui paraissait acquise sans restriction aux idées *rationalistes* et au culte du moyen-âge ressuscité ?

Dans un numéro de décembre 1841, ce journal, dirigé par *César Daly* et qui était alors dans sa deuxième année d'existence, s'en prend directement à Baltard au sujet d'un programme récent d'église paroissiale... Chaque mot en est impitoyablement censuré : ni le style, ni la syntaxe, ni même l'orthographe ou les fautes d'impression, ne trouvent grâce devant le critique de la *Revue* qui n'hésite pas à réclamer la déchéance d'un professeur coupable de la rédaction d'un pareil document !

Non seulement les dispositions générales prévues

pour l'édifice (qui devra être entouré de portiques et « enfermé dans un *parallélogramme rectiligne sur toute face...* ») imposent presque aux élèves une réplique plus ou moins fidèle de la Madeleine, mais encore — et c'est évidemment ce que la Revue pardonnera le moins à Baltard — on précise que « toute composition qui porterait le caractère des « édifices du Bas-Empire, du moyen-âge ou des « formes dites gothiques, encourra la mise hors de « concours... » (1).

Une intransigence semblable n'était évidemment plus de saison à une époque où les artistes qui furent réellement les *architectes du siècle* avaient commencé déjà, par l'apparition de leurs premières œuvres, à se faire connaître et apprécier. Parmi ceux qui illustrèrent le règne de Louis-Philippe avant de donner toute leur mesure sous l'empire, nous avons encore à retenir deux grands noms.



Le Palais de Justice et la colline de Fourvières, à Lyon.

Le premier est un combatif. C'est *Labrouste*. Intelligent et cultivé, d'un esprit très éclectique qui s'accommodait mal des entraves de l'enseignement officiel, et d'autant mieux qualifié pour critiquer certaines tendances de l'Ecole qu'il y avait obtenu les récompenses les plus hautes, il fut vite adopté comme porte-parole par tous ceux — qualifiés ou non — qui estimaient que quelque chose *devait*, à tout prix, être changé... Les moindres détails de ses œuvres furent présentés comme des modèles, leurs dispositions les plus innocentes comme d'audacieuses et indépendantes innovations. D'un architecte de très grand talent on tint, avant tout, à faire un chef de dissidents. Et sans doute cela n'ajouterait-il qu'assez peu de chose à sa gloire si ses œuvres, réellement, ne se défendaient d'elles-mêmes par cette sorte *d'autorité* qui fait qu'on y sent la main d'un maître ; son nom, comme chef de l'école rationaliste, a d'ailleurs réussi à triompher de l'habituelle indifférence du public : Labrouste, aujourd'hui encore, est relativement assez connu.

Le second est à peu près oublié. C'est *Hittorf*. Il n'est le chef d'aucune école et c'est un artiste qui, simplement, s'est efforcé de faire de son mieux. Il n'a rien rénové, son architecture est raisonnable et raisonnée, mais on ne s'est point avisé de la trouver *rationnelle*. Personne ne chante sa louange et la foule passe sans s'émouvoir devant ses deux œuvres les plus hautes, sans savoir que c'est à lui qu'on les doit, sans soupçonner même ce qu'elles ont pu coûter de talent et de sensibilité, ni ce qu'elles représentent de puissance, de grandeur, de réelle beauté. Si la génération suivante n'avait pas produit Charles Garnier, Labrouste seul pourrait disputer à Hittorf la gloire d'avoir été le premier des architectes de son siècle et, s'il n'était pas aussi vain de chercher à établir entre de tels artistes une sorte de hiérarchie, leurs chances ne seraient pas inégales et nous pourrions hésiter entre eux trois. Il convient d'étudier à part les œuvres de Labrouste et d'Hittorf, — auxquels il n'a manqué que si peu de chose pour égaler les plus grands architectes de tous les temps.

(1) Quelques lignes plus haut on conseillait du reste l'imitation des anciennes basiliques. Et Baltard expliquait sa rigueur « par la nécessité de s'opposer à la marche rétrograde imprimée à notre art par une influence puissante entièrement étrangère aux études profondes et rationnelles, qui, séduite par le côté brillant des détails nombreux, et riches avec excès, dont certains édifices sont surchargés, en accrédite les défauts sans égard à la raison, à l'économie, à l'eurythmie, sans égard enfin aux règles du goût dans les parties de la décoration qui ont pour règle et pour éléments l'épuration de la nature... » Et Daly de s'écrier : Epuration de la nature ! Influence puissante ! ! Eurythmie ! ! !



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-VINCENT-DE-PAUL. (Photo Librairie de France)



La Bibliothèque Sainte-Geneviève.

CHAPITRE IV

LABROUSTE ET HITTORF

Labrouste. — Le Romantisme et l'Ecole rationaliste.
Les deux Bibliothèques.
Hittorf. — Saint-Vincent-de-Paul et la gare du Nord.

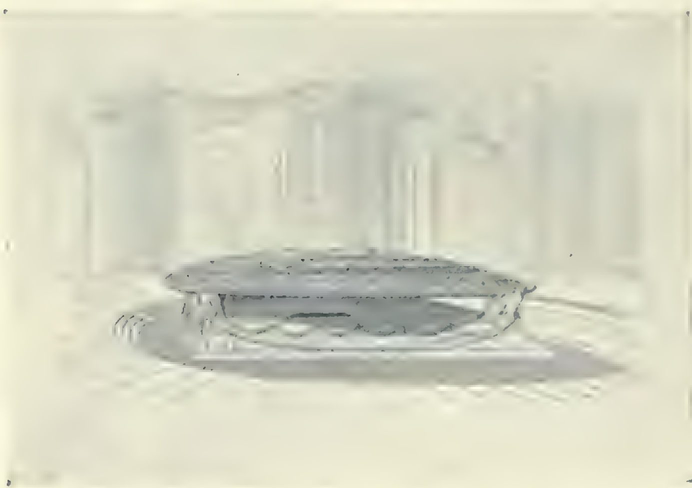


ABROUSTE Henri naquit en 1801. Il fit ses études sous la direction de Vaudoyer et de Lebas et obtint le grand prix en 1824 sur un projet de Cour de Cassation (1). Il est évident que, dès le début de sa carrière, ce fut un esprit entreprenant et quelque peu inquiet, avide d'ailleurs d'indépendance et fort épris de choses nouvelles. Si l'on comprend assez bien qu'il tint à cœur, en 1828, de défendre sa restauration de *Pœstum* contre le jugement de l'Institut qui estimait ses relevés peu précis, on est plus surpris de le voir, encore pensionnaire de l'Académie à Rome, préparer un réquisitoire contre les méthodes d'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, qu'il n'avait fréquentée, en somme, que jusqu'à l'âge de vingt-trois ans. Hâtons-nous de reconnaître qu'à en juger par ce que nous venons de rappeler au sujet des programmes de Baltard en 1840, il pouvait bien y avoir en 1825, époque peu libérale entre toutes, beaucoup à dire sur la direction des études et sur la façon dont les travaux étaient jugés : les critiques de Labrouste étaient sans doute, pour la plupart, fondées. Mais, si on s'étonne toujours de voir un artiste si jeune partir en guerre contre ses anciens maîtres, on a lieu d'être plus surpris encore du succès qui accueillit son *rapport*. Ce travail, adressé au ministre compétent, datait de 1829 : deux ans plus tard une commission était nommée pour étudier tout un plan de réformes dans l'organisation de l'Ecole — et La-

(1) Il ne faut pas confondre Labrouste avec son frère Théodore, son aîné de deux ans, qui fut grand prix également (1827) et construisit l'hospice des Incurables d'Ivry, le Collège Sainte-Barbe et la Maison de Santé dite *Maison Dubois*.

brouste, un des premiers, était appelé à en faire partie. Il avait alors trente ans.

Dès l'année précédente, encouragé par ses maîtres eux-mêmes, il avait décidé, d'ailleurs, de joindre l'exemple au précepte et d'ouvrir un atelier d'élèves.



Labrouste. Projet pour le tombeau de Napoléon.

Par la force des choses, tous ceux qui, à tort ou à raison, pensaient avoir à se plaindre de l'état de choses du présent devaient se grouper autour de ce nouveau venu, qui représentait pour eux l'avenir et aussi — pensaient-ils — la liberté. Et, de fait, parmi ceux des élèves de Labrouste qui parvinrent à la notoriété on retrouve les noms de bien des artistes qui rêvèrent non seulement de se libérer de la discipline, si pesante semblait-il, des éléments gréco-romains (ou de l'architecture de la Renaissance qui les avait adaptés à nos besoins,) — mais encore, et surtout, de dresser contre l'enseignement académique, personnifié par l'Institut, une doctrine agressivement ennemie, dont l'architecture religieuse du moyen-âge en France devait être l'alpha et l'oméga. Tyrannie certes non moins cruelle. Erreur singulièrement analogue à celle commise par les admirateurs exclusifs du péristyle couronné d'un fronton, avec cette seule différence que, maintenant, c'est au temple *chrétien* qu'on va emprunter ses éléments, ses voûtes, ses dispositions. Et il est évident que le goût du pittoresque développé par les œuvres des littérateurs de 1830, telles que le *Notre-Dame de Paris* de Hugo, n'a pas été étranger à cette renaissance, gothique cette fois, non plus rigide dans ses grandes lignes, mais hérissée maintenant, bien au contraire, de gâbles, de gargouilles et de clochetons.

Le mouvement romantique, à vrai dire, est loin d'avoir eu pour l'architecture, l'importance qu'on serait tenté de lui attribuer. Son influence pouvait être désastreuse : dans l'ensemble elle s'est montrée plutôt bienfaisante. Il convient de s'expliquer sur ces deux points.

Le romantisme, entre autres caractéristiques, s'adresse à cette tendance de notre esprit qui nous porte à nous intéresser plus particulièrement aux choses qui sont éloignées de nous, soit dans l'espace, soit dans le temps. C'est ainsi qu'il peut nous suggérer, un jour, la fantaisie de collectionner des chinoiseries — qui viennent de *loin* — ou de meubler le lendemain en soi-disant gothique — c'est-à-dire avec des choses *vieilles* — les pièces de nos habitations. Il se plaît, d'une part, à ce qui est de nature à nous surprendre, et de l'autre, il aime ce qui est vieux : et il lui arrive de confondre le beau avec l'*étrange*, car c'est un goût particulièrement littéraire et qui s'adresse surtout à l'imagination. Et il n'y aurait évidemment rien de très dangereux à cela, toutes les renaissances ayant été dans une certaine mesure, des accès de romantisme plus ou moins aigu.

Malheureusement, dès qu'il ne s'agit plus de produire, mais seulement d'attribuer aux œuvres de telle ou telle école leur véritable valeur, on s'aperçoit vite que les idées du romantisme, ou pour mieux dire les idées *de la critique romantique*, ont survécu de beaucoup à l'époque qui les a vues naître. Bien que l'engouement pour l'architecture du moyen-âge soit calmé depuis un certain temps déjà, il est évident qu'aujourd'hui encore on tient pour des axiomes intangibles quelques-uns des arguments (décisifs ou non) dont les précurseurs de Viollet-le-duc foudroyaient les *académiques* au nom de la Vérité et de la Raison. Et ce serait une fois de plus passablement innocent si, faute d'y appliquer son attention, on n'oubliait la plupart du temps, de se demander si les principes chers à la critique romantique étaient bien des axiomes en effet et, comme tels, ne demandaient aucune démonstration. Nous pensons qu'il est permis d'en douter.

C'est que le romantisme, presque fatalement, nous amène non seulement à aimer et à exalter les œuvres de telle ou telle époque, mais bien à admirer *en bloc* cette époque elle-même, avec tout ce que cela peut entraîner au point de vue social, littéraire, ou même religieux : ce ne sont plus les grandes églises du moyen-âge que nous mettons à exalter, mais bien le moyen-âge lui-même, ses idées, ses mœurs, ses institutions ;

et nous voyons dans son architecture l'expression de tout cet ensemble de choses qui séduit momentanément notre esprit. Dès lors, nous perdons notre sens de la mesure et nos facultés de libre examen : telle autre époque — la Renaissance par exemple, — pour des raisons qui ne sont souvent qu'une question de mode, nous paraît entièrement haïssable et son architecture, digne peut-être d'un meilleur sort, est englobée dans cette réprobation... Sans essayer le moins du monde de comprendre quel pouvait être son point de vue, sans se demander si la beauté ne possède pas cent moyens d'expression les plus divers, on reprochera, je suppose, à cette architecture d'avoir plus ou moins négligé la construction, de n'avoir réalisé à ce point de vue rien de plus que n'avaient fait les romains, d'avoir manqué de sincérité en n'exprimant pas d'une façon plus nette la structure de ses monuments, que sais-je encore ? — d'avoir usé et abusé des *ordres* en leur enlevant toute véritable signification... On reproche en un mot aux architectes de la Renaissance de n'avoir pas eu comme premières préoccupations *celles-là même précisément* qui ont été le souci constant des artistes du moyen-âge : on pourrait tout aussi bien reprocher aux Romains du XVI[e] siècle de n'avoir pas vécu dans l'Ile-de-France, vers l'an de grâce 1200.

Tous ces reproches, au surplus, sont entièrement justifiés : comment ne le seraient-ils pas ? Jamais la Renaissance ne s'est arrêtée un instant devant ces multiples considérations. Elle ne s'est jamais proposé qu'un but esthétique, en vue duquel tous les moyens lui semblaient bons : son point de vue était complètement différent. Elle n'a jamais cherché qu'à combiner des formes plaisantes et l'on ne voit pas bien pourquoi elle aurait à s'en justifier : y aurait-il, en effet, quelque chose d'inavouable « à aimer certaines formes pour elles-mêmes, et à apprécier l'art de l'architecture avant tout comme le moyen de les faire naître et de les assembler... (1) » N'importe : l'architecture du moyen-âge est supposée exprimer tout ce que notre imagination peut prêter à cette époque de qualités essentielles, et comme l'art de la Renaissance ne saurait exprimer rien de semblable, son architecture est condamnée *a priori*. La question ne se discute même pas.

Il y a là, si l'on veut bien y réfléchir, une première pétition de principe... C'est celle qui consiste à admettre comme démontré que l'architecture est un art *symbolique*, et qu'on lui fait exprimer ce qu'on veut. Il semble au contraire qu'elle ne puisse exprimer qu'un petit nombre de choses, qui dépendent de sa masse elle-même : la lourdeur ou la légèreté, les qualités qui en dépendent directement comme la puissance ou la grâce, un caractère très ouvert ou très fermé qu'elle atteint naturellement par le nombre et l'importance des baies, — enfin la richesse ou la pauvreté. Quant à exprimer des *idées*, qu'elles soient littéraires ou sociales, je pense qu'il ne faut pas trop exiger. Et avant de condamner, en bloc, l'architecture de siècles tout entiers parce qu'elle n'exprime pas des idées qui, manifestement, sont des idées modernes et bien à nous, il serait bon de se demander si les plus beaux raisonnements du monde et les critiques les plus acerbes nous permettront de comprendre comment il se fait que l'art de ces époques décriées — et qui n'ont produit, paraît-il, que de si mauvaises choses — ait pu s'épanouir en soulevant l'admiration de foules enthousiastes, dont la sensibilité esthétique (tout au moins je le pense,) ne peut tout de même pas se comparer à la nôtre...

Le *rationalisme*, intégral et intransigeant, tel qu'il a été professé sous le second empire et qui compte encore, en théorie tout au moins, quelques partisans convaincus, se rattache au romantisme par ses origines et soulève des objections du même ordre. Sa doctrine est, en réalité, fort simple ; elle ne s'embarrasse point des contingences et, comme celle de la plupart des *systèmes* contestables, elle accumule des vérités pour en tirer des conclusions qui demeurent des hypothèses, sans que nous puissions deviner aisément à quel moment nous avons quitté le domaine des certitudes, où on prétendait évidemment se retrancher. Et l'on part de ce principe que, l'architecture étant l'art de construire, c'est de la construction avant tout, qu'il importe de se soucier. Le rationalisme, qui sait fort bien qu'un entrepreneur de maçonnerie peut être un excellent constructeur — meilleur même que quantité d'architectes, — sans avoir pour cela la plus petite idée de ce qu'est l'architecture, feint cependant de s'y tromper et, désireux d'exalter le moyen-âge, qui s'est posé en effet des problèmes de construction assez redoutables, il confond l'art avec la science et l'architecture avec la construction. La bonne architecture sera donc de l'architecture bien construite, exprimant d'ailleurs sans mensonge et de la façon la plus claire,

(1) G. Scott. L'Architecture de l'Humanisme.

sa structure et la nature de ses matériaux. Rien autre ne devra entrer en ligne de compte, et les seuls motifs de décoration admissibles seront ceux qui résulteront simplement de la disposition des éléments constructifs.

Nous devrons admettre de même, sans discussion, la proposition réciproque : tout ce qui est médiocrement construit, tout ce qui n'accuse pas avec la plus entière franchise la nature et la matière de la construction, est de médiocre ou de mauvaise architecture. On a malheureusement négligé de communiquer cette sorte de programme, un peu tardivement élaboré, aux artistes des siècles d'Auguste, de Léon X et de Louis XIV : voici qui risque de les mettre en état d'infériorité quand on comparera leurs œuvres et les nôtres...

Or, la construction n'offre guère, dans la grande majorité des cas, de bien insurmontables, ni même de sérieuses difficultés (1). Voici donc un critérium fort clair et qui va permettre aux artistes, doués simplement de conscience et de quelque bonne volonté, de faire d'excellente architecture à peu de frais. Je serais tout prêt moi-même à adopter d'emblée une recette aussi séduisante si, presque de suite, je ne me sentais arrêté par une petite objection. C'est que personne jusqu'ici n'a prononcé le mot de *beauté* : est-il niable réellement que la bonne architecture doive nous donner *aussi* une impression de *beauté* ? Oh ! j'entends bien que la Vérité est belle, et que la Raison ne l'est pas moins — tout comme la Justice, la Liberté et quelques autres principes immortels... Mais est-il complètement démontré qu'une œuvre bien construite et expressive de cette qualité primordiale soit belle par cela même, sans qu'il soit utile d'y ajouter quelque supplément d'agrément ? Une étoffe solide, tissée de pure laine, d'une fabrication excellente, peut cependant être une étoffe fort laide, si sa couleur et son dessin n'ont pas été adroitement choisis. Une maison parfaitement construite peut aussi être une maison hideuse... Pouvons-nous nous rassurer en nous disant, du moins, que *tout* ce qui est beau est en même temps bien construit ? Il est trop facile de constater qu'un petit nombre seulement de belles choses répondent à cette condition ; certaines en effet sont conçues de la façon la plus rationnelle et leur construction, impeccable, se lit du premier coup d'œil ; mais un bien plus grand nombre ne témoignent à l'égard des moyens d'exécution qu'une indifférence complète et qui ressemble parfois au dédain.



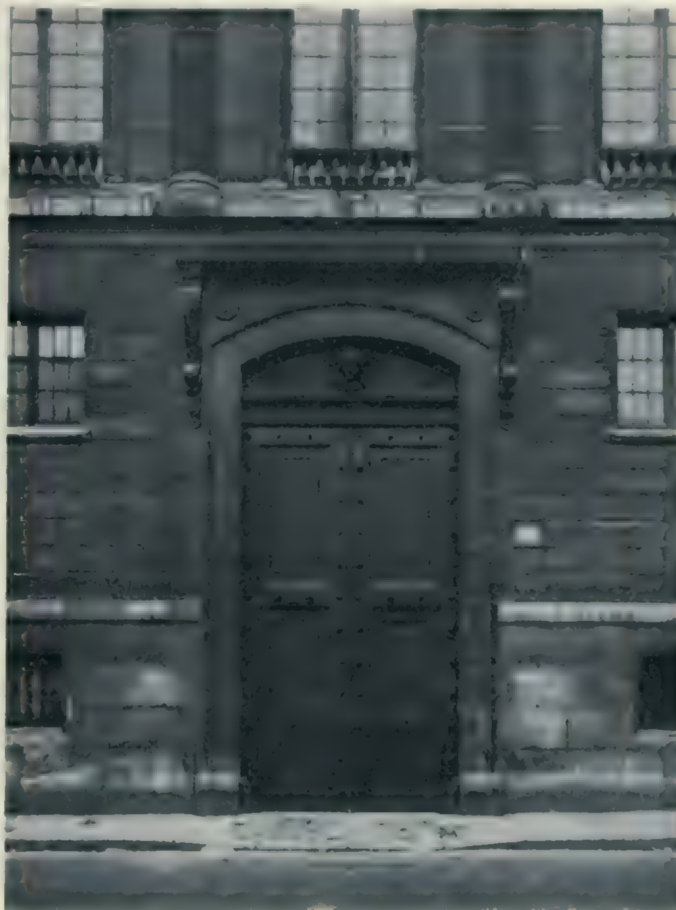
(Photo Librairie de France)

Bibliothèque Sainte-Geneviève. Détail.

Il nous est permis dès lors, de douter de la toute puissance de la *Raison* en matière d'architecture. Quand la Société Centrale des architectes, fondée en 1840, a pris pour devise cette formule lapidaire : « Le Beau, le Vrai, l'Utile », encore a-t-elle montré le souci de placer la beauté la première. La question, toutefois, se pose de la même façon : ce qui est utile et vrai est-il toujours beau ? Ce qui est beau est-il toujour utile et vrai ? Tout édifice, évidemment, doit être sérieusement construit — et adapté aux besoins divers que lui impose sa destination : il doit être solide et commode. Mais jusqu'ici son auteur n'a encore fait preuve que de qualités d'architecte, et l'architecture ne devient un *art* qu'à partir du moment où elle manifeste, en plus de toutes les préoccupations pratiques, un désir *désintéressé* de beauté. Qu'on le veuille ou non, l'architecture possède une valeur parfaitement

(1) Ce qui est fort en architecture, ce n'est pas d'exécuter des tours de force : c'est de n'être jamais obligé d'en venir là, et de trouver une solution simple aux problèmes les plus compliqués.

indépendante de ce que nous pouvons en *savoir*: par exemple si la construction est louable et si elle est sincèrement exprimée. Car les plus savantes théories ne nous changeront guère et nous jouirons toujours d'un bel édifice, d'une façon peut-être naïve, mais sans nous embarrasser d'autre chose que de l'impression directe que nous en recevons. Lorsque, sur un ciel lumineux, nous voyons la coupole des Invalides, gracieuse et pure, couronner de sa courbe aérienne la longue ligne des bâtiments qui la précède; lorsque, quelques minutes plus tard nous apercevons, du pied de la Madeleine, le dôme de St-Augustin dont la silhouette arrête assez heureusement la perspective du boulevard Malesherbes, il ne nous vient certes pas à l'esprit de nous demander si ces coupoles sont maçonnées ou charpentées, ni si la charpente de l'une ou de l'autre est en fer plutôt qu'en bois... Et comment le ferions-nous? Serons-nous même jamais renseignés à ce sujet? Avons-nous à nous en enquérir avant d'avoir le droit d'admirer?... J'entends bien que l'architecte, par quelque signe mystérieux, aurait pu nous avertir de la nature de l'ossature qui se cache sous son revêtement de plomb. Mais quel est au juste ce signe? — et qu'est-ce que tout cela peut bien nous faire?... Ah! qu'il nous déçoive, s'il le faut, mais qu'il nous permette d'éprouver cette émotion indéniable et précieuse que nous ressentons en face de la sereine beauté! Lorsque nous passons devant St-Germain l'Auxerrois et que nous sommes frappés par l'ampleur du décor de la colonnade de Perrault, avons-nous à savoir si cette brillante façade est vraiment une sorte de trompe-l'œil et si elle n'est qu'un décor en effet? Encore une fois, nous faudra-t-il faire une enquête avant d'avoir le droit de nous émerveiller?



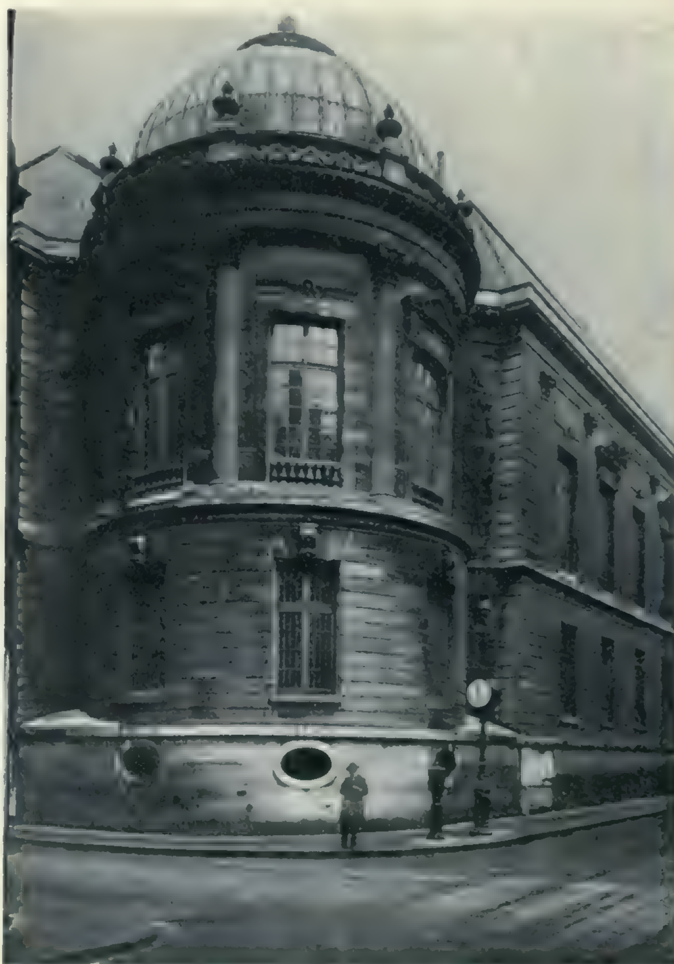
(Photo Librairie de France)
Entrée de la Bibliothèque Nationale.

La raison, le vrai ni l'utile n'ont certes que peu de chose à voir dans une composition de ce genre; mais, bien plutôt que de nous ériger en juges sévères et de déclarer qu'à cause de cela seulement ce morceau d'architecture ne saurait en aucune façon être beau, rappelons-nous cette maxime du grand siècle: que c'est une triste preuve de médiocrité que de louer modérément...

Ne semble-t-il pas, d'ailleurs, que la beauté mette parfois un certain point d'honneur à rester superbement *inutile*? Le génie seul est à peu près certain de la faire naître; le talent n'y parvient, de temps à autre, qu'au prix des plus grands efforts et souvent, d'ailleurs, au moment où il y pensait renoncer. Elle n'a d'autre loi que son caprice et, pas plus qu'à l'utilité, elle n'obéit à la justice, à la vérité, ni à la raison. Ce qu'elle exige de ses adorateurs, c'est d'être aimée *pour elle-même*, et non pour ceci ou pour cela. Aussi bien se plaît-elle à nous dérouter complètement: car il se peut qu'elle veuille bien, aujourd'hui, immortaliser de son rayonnement l'œuvre d'un artiste plein de méthode et de raison; nous proclamerons aussitôt que c'est là ce qui l'a attirée vers lui — et demain, sans doute, nous la verrons éclairer d'une flamme identique le rêve le moins réalisable d'un génie, ou même d'un fou! — Il y a là, nous le reconnaissons, quelque chose d'un peu triste, et certes de moins encourageant que la formule rationaliste qui n'exige des constructeurs que d'être consciencieux et sincères: nous n'y pouvons malheureusement rien. On voudrait asservir la beauté comme on rêve plus ou moins, par une formule quelconque, de fixer la fortune, le bonheur, l'amour ou la santé... Peine perdue. Toutes ces choses désirables, on a même encore la ressource de

les attendre du hasard : elles peuvent nous venir en dormant ; la beauté est infiniment plus fière. Elle ne se donne qu'à ceux qui l'ont longtemps et ardemment désirée. Peut-être a-t-elle ses raisons, elle aussi ; mais ce sont, comme celles du cœur, de ces raisons que la Raison ne connaît pas.

Il est bon de préciser cependant que la beauté, en général, ne se montre pas *hostile* à la vérité, si toutefois on n'en fait pas une *fin* véritable et si on ne lui donne pas ainsi une rivale qu'elle serait prompte à redouter ; car elle est singulièrement jalouse. La vérité, qui n'est certes pas toujours belle (quoiqu'on ait tout fait pour nous le persuader), est toujours extrêmement plaisante dès qu'on la compare au mensonge. Aussi l'architecte peut-il la considérer sinon comme une *fin*, du moins comme un *moyen* d'arriver à l'intérêt, à la variété, au caractère. En évitant de tromper sur la qualité de la matière, en proscrivant par exemple tout travail de maçonnerie péniblement *imité* de façon à donner l'illusion du marbre, de la pierre, ou du bois, s'il n'est pas sûr d'atteindre à la beauté, du moins se sera-t-il mis en garde contre un certain genre de hideur. D'autre part, l'expression *vraie* des besoins qui naissent de la destination d'un édifice est un moyen d'arriver à faire comprendre qu'une construction sert à quelque chose, qu'elle est habitable et habitée : on parvient ainsi à une des formes du caractère, à la *vie*.



(Photo Librairie de France)
Pavillon d'angle de la Bibliothèque Nationale.

Nous avons indiqué plus haut que le mouvement romantique n'avait pas été sans porter quelques fruits. C'est à ce point de vue que le rationalisme, en dépit de son intransigeance, est parvenu à s'apparenter à lui. Il est bien évident que le rationalisme n'est pas du tout, par sa doctrine, le produit de l'esprit romantique. Mais il l'est, dans une certaine mesure, par sa genèse. Le moyen-âge, découvert par le romantisme et qui lui plaît *par le pittoresque*, flatte les idées rationalistes par des qualités tout autres, des qualités de *méthode* et de *construction*, et aussi par une indépendance complète de l'antiquité classique. Ainsi le goût du jour va permettre de répandre adroitement et sans soulever la moindre protestation des idées en réalité très nouvelles, en les appuyant sur l'exemple de toute une série d'édifices que le public admirera naïvement de son côté, pour des raisons entièrement opposées.

On s'en apercevra sans peine en examinant les œuvres de Labrouste et celles de ses imitateurs les plus qualifiés. Or, il est incontestable que le mouvement rationaliste, dont nous avons signalé les erreurs de principe, n'en a pas moins rendu à l'architecture un service très réel en élargissant les idées, en les orientant dans une direction nouvelle, alors que *l'académisme* de l'époque persistait à imposer des formules inacceptables et surannées, dont les programmes de Baltard nous ont permis de nous faire une idée. Le grand mérite de Labrouste — il est important de le noter — est bien moins d'avoir été un novateur, au sens absolu du mot, que d'avoir su, bien au contraire, s'inspirer des exemples de *tout le passé*, alors que ses prédécesseurs avaient limité le champ de leurs études à *un seul* motif, *d'une seule* époque et dans *un seul* pays... Après lui, après Gilbert et Duban, il sera entendu qu'on peut dégager de toutes les architectures un certain nombre de dispositions essentielles : on commencera à comprendre que, dans une œuvre, ce que les architectes appellent le *parti* c'est vraiment la chose qui appartient à tout le monde et aussi la



Bibliothèque Nationale. Salle de lecture.

chose qui ne vieillit pas. Et, dès lors, une sorte d'éclectisme bien entendu va permettre de rénover en quelque sorte l'architecture, qui succombait sous l'ennui de ses péristyles, en reprenant, à l'occasion de programmes nouveaux, telle ou telle *ossature* d'édifice empruntée non plus seulement au décor des monuments romains, mais à l'art de tous les pays et de tous les temps.

De la sorte, l'architecture romane ni l'architecture gothique ne sont plus exclues de nos préoccupations comme elles l'étaient des programmes de Baltard; les monuments du moyen-âge vont avoir droit à une part de notre sollicitude, et il va devenir possible de les entretenir, et de les restaurer au besoin, avec autant d'égards qu'on en aurait eus jadis pour des restes infiniment plus anciens. Ce sera l'œuvre à laquelle va s'adonner toute une pléïade d'architectes, dont beaucoup, au début, furent plus ou moins les élèves de Labrouste, — sous la direction de la commission des *Monuments Historiques*, organe nouveau qui sera appelé à rendre les services les plus précieux, et dont il fit partie dès 1838.

Labrouste, d'ailleurs, en dépit de sa personnalité, n'en dut pas moins attendre son heure pour donner la mesure de son talent. Il commença par collaborer aux travaux de l'école des Beaux-Arts, sous les ordres de son camarade Duban; puis il prit part à quelques concours publics C'est ainsi que, trois fois de suite, il se classa le premier : d'abord pour l'hôpital d'aliénés de Lausanne (1837), puis pour les prisons de Turin et d'Alessandria en Piémont (1840-41). Il concourut enfin pour le tombeau de Napoléon Ier. Bien qu'il n'ait été classé cette fois qu'à la suite de Victor Baltard (1) et de Visconti, son projet fut remarqué et apprécié, et il est fort heureux que cette intéressante composition n'ait pas été entièrement perdue pour nous. La clarté, la franchise de l'artiste s'y attestent de la manière la plus frappante. Rien ne saurait être plus simple, ni plus aisément compris, que l'*idée* de son mausolée : quatre aigles supportant un immense bouclier qu'ils soulèvent à peine de terre et sous lequel on devine plus qu'on n'aperçoit le sarcophage de l'empereur. L'effet de ce monument eût été certainement assez beau; on craignit toutefois que le bouclier — fort grand —

(1) Baltard le jeune.

ne fût pas à l'échelle de l'architecture du dôme de Mansard, et on lui préféra également les projets qui ne masquaient pas aussi complètement le tombeau. La composition de Labrouste n'en est pas moins assez remarquable et il est surprenant qu'à quatre-vingts ans de distance, elle n'ait que si peu vieilli.

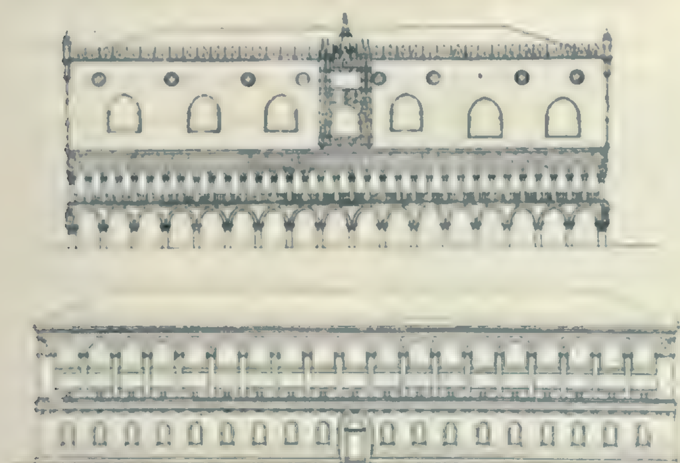
Labrouste fut enfin chargé de dresser les plans des constructions destinées à renfermer les collections de la *Bibliothèque Ste-Geneviève*, installées jusque là dans une fort belle galerie de l'ancienne abbaye, décorée de superbes boiseries, mais peu appropriée aux besoins d'une bibliothèque moderne. Et c'est ainsi que, de 1843 à 1850, il éleva ce monument caractéristique qui occupe l'un des côtés de la place du Panthéon et qui reste, avec la grande salle de la Bibliothèque Nationale, son œuvre la plus universellement appréciée.

C'est une composition un peu hautaine; j'entends par là qu'elle ne fait rien pour séduire et qu'on n'a eu recours qu'au *parti* et à la *proportion* pour forcer l'éloge et retenir l'attention... Ce n'est certes pas que cette méthode ne soit en effet la bonne — mais elle exige une maîtrise réelle et il fallait toute la sûreté de Labrouste pour réussir à imposer (à cette époque éprise encore de pittoresque) cette construction si simple, à peine relevée par quelques motifs décoratifs habilement étudiés, mais vraiment un peu tristes dans leur sévérité voulue. Les esprits combatifs se sont d'ailleurs empressés de porter l'architecte aux nues parce qu'il a, l'un des premiers, dans le décor intérieur de l'édifice, laissé complètement apparentes les pièces de fer dont il a fait un judicieux emploi. Et, comme il est arrivé si souvent, les élèves et les imitateurs du maître ont tenu, bien plus que lui-même, à faire de ce monument, simplement remarquable, quelque chose comme une œuvre de *combat*. On fait bon marché de ses qualités réelles — mais on exige que nous ne marchandions pas notre admiration parce que, çà et là, au plafond du vestibule ou sous le comble de la grande salle, nous apercevons quelques pièces de fer, du reste parfaitement traitées... Depuis quand (nous ne craignons pas de le redemander) nous préoccupons-nous, en franchissant le seuil d'un grand édifice, de la nature des solives qui vont entrer dans la composition des planchers ? Nous ne sommes point abasourdis et nous ne crions pas au rationalisme lorsque nous y trouvons un plafond de poutres et de solives en bois: pourquoi, dès lors, une ossature de solives métalliques nous comblerait-elle de ravissement ? Je ne nie pas que la chose ne fût plus *moderne*, et Labrouste avait cent fois raison de chercher à tirer parti d'une facilité nouvelle; mais la seule question qui importe c'est de savoir si ce vestibule est plus *beau* grâce à ce plafond de solives en fer qu'il ne l'eût été si l'artiste avait prévu là une voûte en pierre, ou simplement un plafond en bois. Ce point là, je dois le dire, ne me paraît pas clairement établi.

Cette observation — j'espère qu'il est superflu de le dire — ne comporte, à aucun degré, une critique de l'œuvre de Labrouste... Un artiste de cette envergure savait évidemment ce qu'il faisait et n'attachait à chaque partie de sa composition que l'importance précise qu'elle pouvait réclamer dans l'ensemble. Je conteste simplement ici la façon dont les critiques eux-mêmes se sont emparés de son œuvre pour en exalter les parties les plus insignifiantes, (celles-là mêmes qui, à tel ou tel point de vue, pouvaient fort bien se discuter) en se gardant d'insister sur les qualités essentielles qui font de ce monument une œuvre particulièrement remarquable. La bibliothèque Ste-Geneviève est l'une des plus nobles constructions du XIX[e] siècle: elle peut rivaliser avec les édifices des plus belles époques, et cela d'autant mieux, semble-t-il qu'elle s'impose à nous d'autorité et, comme nous l'avons dit, sans faire, pour nous séduire, la moindre concession.

Mais cette noblesse, cette puissance, ce caractère et cette personnalité, tant de qualités brillantes, ce n'est pas une théorie nouvelle qui les a révélées à l'architecte. Ce sont des vertus dix fois centenaires qui lui en ont livré le secret, car il s'agit ici d'une œuvre vraiment classique, et le classique est de tous les temps. Les principes auxquels Labrouste semble avoir obéi (fût-ce inconsciemment) en composant son impressionnante façade sont *exactement* les mêmes dont, quatre siècles plus tôt, l'architecte de cet autre chef-d'œuvre, le Palais Ducal de Venise, avait si magistralement tiré parti. Tout d'abord les deux artistes ont voulu que leur façade fût simple, rectiligne, sans le moindre décrochement dans les corniches ou les bandeaux; puis, ils ont adopté un *parti* très net, simple et lisible lui aussi et (c'est sans doute ici que la vérité intervient) inspiré directement des nécessités du programme: à Venise deux étages très ouverts, ne servant que de circulations, et un grand étage, percé

de rares ouvertures, correspondant aux salles de réception, — à Paris un étage de soubassement percé de petites fenêtres et un étage largement éclairé, celui de la salle de lecture. Dans leur simplicité frappante les deux édifices montrent la plus étroite analogie; mais, tandis que, très *rationnellement*, le monument de Labrouste présente un étage lourd supportant un étage léger, la palais vénitien dresse avec audace son



Schémas du Palais des Doges et de la Bibliothèque.

étage de mur presque plein sur la légèreté de ses portiques superposés. Plus la pression se rapproche du sol, plus elle est répartie sur des points d'appui espacés: c'est le triomphe de l'illogisme, la négation de toute raison... Pourtant les deux monuments, composés sur un même parti, sont des œuvres de valeur égale. L'une est raisonnable, l'autre ne l'est point... Et par suite de je ne sais quelle tendance vicieuse de nos sentiments esthétiques, c'est le monument déraisonnable que, sans doute, on continuera à préférer malgré tout. (1)

La construction de la bibliothèque Ste-Geneviève, si réussie et si généralement appréciée, devait bientôt amener à son architecte la commande d'un travail non moins important qui allait être pour lui l'occasion d'un nouveau succès. Succédant à *Visconti*, dès les premières années de l'empire, comme architecte de la Bibliothèque Nationale, Labrouste commençait dès 1855 la construction de toute la partie moderne de ce grand édifice (2), et notamment de la *Salle de lecture* qui, mieux peut-être que la bibliothèque Ste-Geneviève a valu à son auteur le suffrage unanime des artistes de toutes les écoles et a établi l'autorité de son talent, à l'égal de celui des maîtres les plus incontestés.

On ne saurait refuser ici à Labrouste de s'être montré rationnel et, tout à la fois, original et moderne: rationnel en s'occupant d'abord de l'éclairage de la salle, original en adoptant une disposition très neuve pour voûter une salle carrée — celle qui consiste à la diviser, par quatre points intermédiaires, en neuf carrés plus petits couverts par des coupoles distinctes, — moderne enfin en employant des colonnes et des ossatures métalliques apparentes pour réaliser ce système de voûtes avec le minimum d'encombrement. En fait, la lumière diffusée par les ouvertures de ces petites coupoles assure à l'ensemble de la salle un éclairage particulièrement homogène. Ces voûtes aériennes, dont le remplissage est constitué par des faïences blanches et qui retombent sur des points d'appui purement et sobrement étudiés, donnent à première vue, dans leur légèreté plaisante, l'impression de quelque chose de magistral et de définitif: l'arrangement de cette salle si peu prétentieuse est une œuvre d'une haute portée.

A côté de ces compositions devenues rapidement classiques, en ce sens qu'elles ont trouvé grâce devant les critiques des écoles les plus inconciliables, les autres travaux de Labrouste, tels que le grand Séminaire de Rennes (1854) ou l'hôtel *Fould*, rue de Berry (1858) paraissent d'un intérêt moins puissant. On peut rappeler cependant, ne serait-ce que pour montrer la souplesse de son talent, que les candélabres du pont de la Concorde ont été exécutés d'après ses dessins (1)

En dépit du succès de ses œuvres, peut-être en raison de leur caractère un peu combatif, l'Institut n'accueillit Labrouste qu'assez tardivement, en 1867. Tout au moins eut-il la compensation d'y occuper un siège auquel ses titulaires successifs surent donner un prestige réel: c'est en effet le fauteuil académique de de Wailly et de Chalgrin, occupé à leur suite par Percier, qui fut de 1853 à 1875 le fauteuil de Labrouste et d'Hittorf (2).

Nous avons tenu, en leur consacrant un chapitre spécial, à insister particulièrement sur ces deux der-

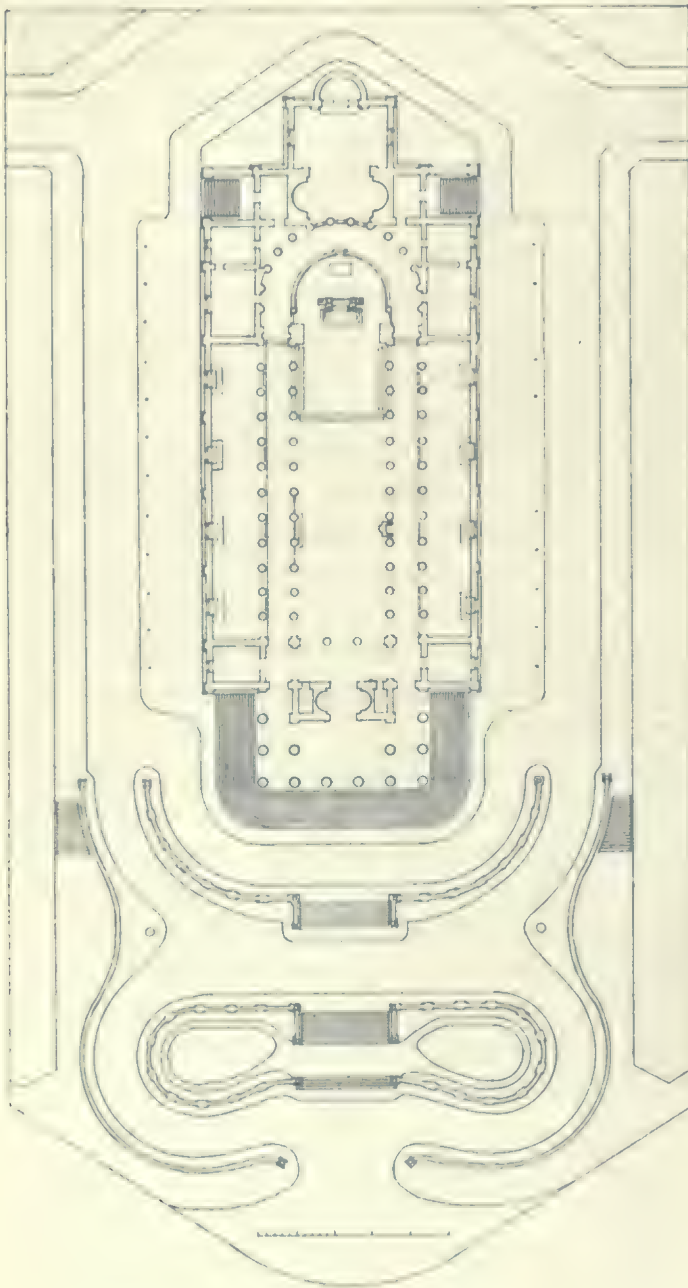
(1) Pas seulement du reste en raison de cet illogisme... On remarquera combien le contraste entre les étages est plus accusé au Palais Ducal. Et le détail est certainement plus plaisant.

(2) Sauf, bien entendu, la partie de la rue Vivienne, terminée au XX[e] Siècle par *Pascal* (1906)

(1) Ces candélabres datent de 1841. Dans le même ordre d'idées Labrouste a composé pour la Société Centrale des architectes une médaille assez appréciée.

(2) Ce fauteuil eut ensuite pour titulaires Bailly, Ancelet et Nenot.

niers noms. Le premier, avons-nous dit, bien qu'issu du milieu le plus classique, et à même de puiser dans les ressources d'une précieuse érudition, ne put jamais se défendre contre l'impulsion d'une nature avide de



Plan de l'église Saint-Vincent-de-Paul.

nouveauté, et surtout combative et ardente. Le second eut la plupart des qualités du premier mais, d'un esprit plus conservateur, il employa sa volonté, son énergie, sa belle puissance de travail, bien plutôt à étudier à fond ses moindres œuvres qu'à tracer à ses successeurs une voie nouvelle ou qu'à rompre des lances avec les artistes contemporains. Plus âgé que Labrouste de huit années, il disparut également huit ans plus tôt, et nous aurions dû le nommer avant lui, avant Duc, Duban et cette brillante génération née à l'aurore du siècle, — si nous n'avions espéré sans doute prêter quelque importance à son œuvre en nous abstenant d'en parler hâtivement et réparer ainsi, dans une infime mesure, le tort qui a été fait à un artiste qui devrait être fort célèbre et dont le nom, plus que d'autres, semble aujourd'hui presque complètement oublié.

Peut-être en coûtera-t-il un peu à notre orgueil national de nous avouer qu'une des grandes figures de l'architecture du XIX[e] siècle ait été d'origine germanique... Mais il est exact que Jacques Ignace Hittorf naquit à Cologne en 1793 et dut être naturalisé français. Il faut se hâter de dire qu'il le fut de bonne heure et qu'il ne sembla guère avoir conservé de son origine autre chose qu'une opiniâtreté remarquable et — paraît-il — un certain accent. L'éminent *Beulé*, dont on ne saurait mettre en doute la finesse ni la pénétration, fait mieux que d'affirmer qu'il était citoyen français : « il l'était — ajoute-t-il, — par son humeur enjouée, par son amabilité, par sa vivacité de corps et d'esprit. » Il aurait, paraît-il, « préludé à sa carrière en maniant les outils du maçon » et on pourrait voir encore, sur une place de Cologne, telle maison à la construction de laquelle il aurait effectivement collaboré. Mais c'était alors bien certainement un tout jeune homme car, envoyé à Paris pour y faire ses études artistiques, nous le trouvons déjà en 1811 à l'Ecole des Beaux-Arts et faisant partie de l'atelier de Percier.

Il eut cette caractéristique des belles natures qui, par l'ensemble de leurs qualités aussi bien que par leur ardeur au travail, méritant mieux que l'estime de leurs maîtres, savent gagner aussi leur affection. C'est Percier qui le recommanda à Bélanger, l'ancien architecte du comte d'Artois, qui cherchait un collaborateur pour ses travaux de la Halle aux blés : il réussit si bien dans cet emploi qu'il obtint en 1818, à la mort de Bélanger, sa charge d'architecte des fêtes et cérémonies (1).

Hittorf, qui avait été deux fois logiste, n'avait pas cependant, obtenu le grand prix. Mais, comprenant toute l'importance des études personnelles qui complètent l'enseignement théorique, avide de voir et de savoir, il n'en partit pas moins pour de longs et fruc-

(1) Il obtenait cette charge en même temps que *Lecointe* avec qui, en 1828, nous le verrons travailler, comme œuvre de début, à l'une des transformations successives du Théâtre de l'Ambigu.

tueux voyages au cours desquels il visita l'Allemagne, l'Italie, et la Sicile tout particulièrement qui devait lui fournir la matière de deux ouvrages qui, par la suite, ont fait autorité : l'un sur l'*Architecture antique et moderne* de cette île (1826 à 1830), l'autre sur la *Polychromie chez les Grecs* (1831). Architecte de la ville et du gouvernement dès 1830, il n'allait par tarder à entreprendre l'une de ses œuvres les plus importantes ; il ne s'agissait de rien moins que de la construction d'une grande église et ce travail lui était apporté par l'architecte *Lepère* dont il était devenu le beau-fils : c'est l'église Saint-Vincent-de-Paul, située à deux pas de l'emplacement où, trente ans plus tard, il devait élever la Gare du Nord.

L'exécution de cet imposant édifice devait occuper Hittorf jusque vers 1850. Il y mit évidemment tout son savoir, mais il réussit, ce qui est mieux, à y mettre du *sentiment*...



(Photo Librairie de France)
Intérieur de l'église Saint-Vincent-de-Paul.

Le plan basilical de Chalgrin et de Lebas a été repris ici avec une maîtrise et une *apparente* nouveauté qui viennent surtout d'une intelligence complète de l'*esprit* des monuments romains. La particularité du plan est l'ampleur inusitée de l'abside qui embrasse, en arrière de l'arc triomphal, la largeur des trois nefs du milieu. On pourrait craindre qu'une semblable disposition fût de nature à nuire à l'aspect de l'hémicycle, vu de l'entrée : il n'en est rien ; l'effet est particulièrement remarquable et l'abside, qui paraît comme de juste fort grande et dont la courbure semble relativement peu prononcée, donne sans doute quelque idée de ces vastes *exèdres* que les constructeurs romains se sont plu à élever çà et là. On remarquera de même l'arrangement adroit de cette abside avec l'accès de la chapelle de la Vierge, comme avec les sorties latérales et les sacristies. La façade, bien composée, correcte et assez antique elle aussi, reste malheureusement un peu froide. Hittorf, qui avait beaucoup vu et beaucoup retenu, n'avait pas manqué de remarquer combien la situation de l'édifice, situé un peu de biais à l'extrémité de la rue d'Hauteville, dont la pente est très prononcée et qu'il domine encore sensiblement, est analogue à celle de la *Trinité des Monts*, cette église française de Rome que l'on aperçoit de même au bout de la *via dei Condotti*. Sans doute est-ce là ce qui nous a valu la double rampe et les emmarchements du péristyle, peut-être aussi les deux petits campaniles de la façade. On ne saurait trouver ici, malheureusement, l'ampleur des degrés de la Place d'Espagne — et l'ensemble manque un peu du charme que l'on voudrait trouver dans une composition de ce genre. Aussi bien n'existe-t-il qu'un petit nombre de façades basilicales tout à fait satisfaisantes : c'est à l'intérieur de ces édifices qu'on s'attend à trouver les impressions les plus vives.

Un grand nombre de personnes — et même un grand nombre de parisiens, n'ont peut-être jamais franchi le seuil de cette belle église. A ceux qui n'ont pas encore accompli ce petit pèlerinage, je recommanderai de ne pas entrer par le portail principal, mais de chercher, vers les extrémités des faces latérales, l'une des portes qui donnent accès à l'intérieur même de l'abside. De là, en arrière des hautes clôtures métalliques placées entre les colonnes du pourtour, on aperçoit une perspective du chœur, du grand arc, des portiques de la nef et d'une partie de sa charpente, qui n'est pas sans rappeler certaines gravures de Piranèse et qui, baignée par la lumière assez chaude qui se dégage de la coloration de l'ensemble, produit une impression de grandeur et de majesté tranquille qui est réellement très frappante si l'on veut se rendre compte de l'étonnante simplicité des

moyens employés. Nous sommes fort loin cette fois des compositions académiques du début du siècle. Si l'architecte, pour son porche extérieur, s'est souvenu du plus pur des péristyles grecs, il s'est bien gardé d'emprunter autre chose à l'étude des temples païens : c'est aux sources de l'architecture chrétienne primitive qu'il a voulu, pour un édifice de ce genre, puiser l'essentiel de son inspiration. De *Saint-Paul hors les murs* il a retenu la division en cinq nefs, de *Sainte-Agnès* et de *St-Laurent* (1) le double rang de leurs portiques superposés ; *Monreale* et *Messine* ont donné l'idée de la charpente en même temps que celle de la polychromie de l'ensemble, dont l'effet, sous certains éclairages, est d'une impressionnante distinction.

Que manque-t-il donc à ce monument pour pouvoir rivaliser avec les édifices religieux les plus universellement réputés ? (2). Une seule chose : la beauté de la matière. On voudrait voir partout des marbres et du bronze là où, bien à son corps défendant, l'architecte n'a pu employer que la fonte ou les stucs !... Par le décor et la disposition de sa charpente il évoque la splendeur des églises siciliennes — et, en guise de mosaïques d'or, il faut nous satisfaire de peintures marouflées. Des alignements de chaises vulgaires et de prie-Dieu assortis tiennent lieu de l'éblouissante richesse de l'*opus alexandrin*... Mais pouvons-nous, en toute justice, reprocher ces pauvretés à l'artiste qui, le premier, a pris le soin de publier pour nous le relevé des églises de Palerme et de Monreale ? — Sans changer une ligne à cette composition magistrale, si nous pouvions y ajouter ces splendeurs nous obtiendrions un monument *unique* qui soutiendrait la comparaison avec les basiliques les plus vénérables, les plus justement admirées de la Rome des premiers siècles. Je ne pense pas qu'on puisse aller plus loin dans la louange, et je ne sais guère que Palladio (qui ne craignit pas de juger lui-même sa Basilique vicentine à l'égal de ce que l'antiquité avait produit de plus beau...) qui ait mérité aussi indiscutablement un éloge semblable, que d'aucuns, hâtons-nous de le dire, trouveront sans doute fort inconsidéré.



(Photo Librairie de France)

Saint-Vincent-de-Paul.

Parmi les nombreuses productions d'une carrière très activement remplie, celle des œuvres importantes d'Hittorf qui doit ensuite retenir notre attention, est l'ensemble de la décoration des Champs Elysées, de la place de la Concorde à la place de l'Etoile, à laquelle il travailla pendant une vingtaine d'années.

Il commença, de 1834 à 1840, par l'arrangement du jardin proprement dit et l'étude des diverses constructions destinées à l'égayer : le cirque, le panorama, les fontaines — dont certaines sont fort agréables — les édicules et les restaurants. Tant de transformations successives ont d'ailleurs modifié l'aspect de ce coin de Paris qu'on ne peut se représenter que difficilement l'intérêt de sa composition primitive : toute la partie voisine de la rivière a été déboisée à deux reprises, d'abord pour faire place au *Palais de l'Industrie* qui, de 1855 à 1897 abrita les expositions des Beaux-Arts — puis pour la création de l'avenue Alexandre III et la construction du *Grand* et du *Petit Palais*. Quant à la partie opposée, on l'a encombrée du panorama de Garnier, devenu le théâtre Marigny, et on a démoli le cirque d'Hittorf, qui était un modèle du genre, par un acte de vandalisme administratif demeuré complètement inutile ; autant que je puis m'en souvenir, cet intéressant édifice a été rasé pour faire place, le long de l'avenue Matignon, aux pro-

(1) Tous deux *hors-les-murs* également.

(2) A condition, bien entendu, qu'il soit admis que les premiers Chrétiens *ne se sont pas trompés*... et qu'une basilique est bien une église !



LA GARE DU NORD, PAR HITTORF

jets d'une entreprise dramatique, ou lyrique, qui n'ont jamais reçu le moindre commencement d'exécution... Le panorama, auquel il faisait pendant et qui était une construction bien moins intéressante, n'a eu la chance de lui survivre que grâce à son aménagement en salle de patinage.

Hittorf s'occupait en même temps de la décoration nouvelle de la place de la Concorde, où il disposait le vaste terre-plein central, avec ses belles fontaines jaillissantes, qui ne sont pas sans rappeler celles de la place St-Pierre encadrant d'une manière analogue le grand obélisque dressé par Sixte-Quint. Le dessin des colonnes rostrales, d'une jolie étude, est également une composition de Hittorf.

A l'autre extrémité de la longue avenue, la place de l'Etoile, elle aussi, lui doit son aspect définitif. Spn aménagement, commencé après le concours de 1838, fut complété en 1856 par le dessin des façades du pourtour, plus intéressantes par leur proportion d'ensemble que par le détail et qui sont dûes à la collaboration de Hittorf avec Ch. *Rohault de Fleury*. De tous côtés, d'ailleurs, l'activité de l'artiste était sollicitée par les problèmes les plus divers. De 1845 à 1850, il entreprenait la construction de la caserne des *Bernardins* et les travaux d'aménagement de la mairie du Panthéon. Dès l'avènement de l'empire il donnait les plans d'un second cirque, le *cirque Napoléon* qui existe encore Boulevard des Filles du Calvaire. Puis, il s'occupait successivement, de 1856 à 1859, de l'exécution du Grand Hôtel (avec *Armand* et *Pellechet*), de la mairie du Louvre, des presbytères de St-Vincent de Paul et de St-Germain l'Auxerrois. Dans toutes ces productions, dont nous ne signalons que les principales, Hittorf se montrait architecte consciencieux et adroit, — mais ces compositions, bien que fort correctes, sont attristées plus ou moins par une sorte de raideur néo-grecque qui était évidemment le vice du temps. Admis à l'Institut en 1853 — et comme nous l'avons dit, au fauteuil de Percier, — il dut attendre huit années encore avant de concevoir en 1861, à l'âge de soixante-huit ans, cette étonnante *gare du Nord* qui fut son chef-d'œuvre et qui, par la force des choses, est sans doute ce qu'il a laissé de moins *inconnu*.



(Photo Librairie de France)
La Gare du Nord.



Ancien Cirque des Champs-Elysées.

Etonnante, avons-nous dit. Et si jamais ce qualificatif a pu s'appliquer avec toute sa vigueur étymologique, c'est bien à cet énorme édifice, qui a été — si l'on veut bien se reporter à cette date de 1861, — ce que nous



(Photo Librairie de France)

Place de la Concorde. Fontaines et colonnes rostrales.

appellerions aujourd'hui une véritable *anticipation*... Certes, les chemins de fer s'étaient suffisamment développés, depuis 1835, pour que l'ancienne gare de *Léonce Reynaud* (1) eût été jugée insuffisante déjà; mais qu'était-ce que l'exploitation de 1860 comparée à celle de 1920 ?... Toutes les gares de la capitale, l'une après l'autre, durent depuis cette époque être considérablement agrandies : la gare de l'Est (1852) qui possède un agréable péristyle (2) a dû être reportée en avant de son ancien hall, réduit au rôle de salle d'attente ou de passage; la gare Montparnasse, construite en même temps, a été transformée par des moyens de fortune, qui, du reste, n'ont rien à voir avec l'architecture; la gare d'Orléans, assez vaste, (1865) a été doublée en 1900 par celle du quai d'Orsay. La gare St-Lazare, déjà agrandie en 1889, est de nouveau en pleine transformation; enfin la gare de Lyon a été entièrement reconstruite en 1902. N'est-il pas un peu surprenant, malgré tout, que la gare de Hittorf, à laquelle on n'a rien changé, soit restée, de toutes, la plus *moderne* par l'ampleur de son hall et la simplicité de ses dégagements ?...

Cet édifice, dont l'effet vu sous certains angles est particulièrement impressionnant, (3) ne semble avoir été à aucun moment apprécié à sa valeur réelle. Les rationalistes, à vrai dire, qui avaient oublié de prôner la charpente apparente de St-Vincent de Paul comme une couverture tout à fait *rationnelle*, ne remarquèrent pas davantage que l'imposante façade de la gare du Nord exprimait bien rationnellement à l'extérieur la structure de cet immense monument. C'est qu'il s'agissait bien moins, dans les controverses du temps, d'opposer ce qui était raisonnable à ce qui ne l'était pas,

(1) Ancien élève de Polytechnique, élève de Durand et Huyot (1803-1880) auteur d'un excellent *Traité d'architecture* (1850).

(2) Par Duquesnoy, élève de Perdereau et Percier (1790-1859).

(3) Notamment quand on voit la façade en enfilade en arrivant par la rue de Dunkerque.

que de trouver des armes pour ou contre l'*académisme* et de continuer la lutte, déjà plus d'une fois millénaire, des *modernes* et des anciens... Tout en élevant un édifice entièrement nouveau, Hittorf, — nous l'avons dit — n'avait rien de ce qui fait un novateur : il n'avait que cette sorte de naïveté apparente des gens forts qui, en créant une chose originale, se souviennent si à propos de choses plus anciennes, qu'un spectateur non averti peut supposer au premier abord qu'il n'y a là rien de bien neuf, ni de bien adroit. La gare du Nord présente en façade un motif qui semble emprunté aux thermes romains ; et si je dis qui *semble* c'est que la documentation qu'on possède sur la façade de ces monuments, se borne à des *restaurations*, alors toutes récentes, qui ne sont peut-être que d'habiles suggestions. N'importe : c'est assez pour qu'on n'ait vu dans cette belle élévation qu'un *pastiche* d'art ancien, tout comme il avait suffi pour rendre une partie du public indifférente aux mérites de St-Vincent de Paul que cette basilique ne fût pas voûtée et qu'on n'y eût employé que des colonnes et des éléments romains.

Quoi qu'il en soit, la gare du Nord est bien non seulement celui des grands édifices de ce genre qui, de tous, a le moins vieilli, — mais c'est encore celui qui par sa structure, sa masse, son aspect général, s'apparente sans doute le mieux, malgré ses allures gréco-romaines, à ce que sera l'architecture de demain. C'est une œuvre puissante et hardie.

Peut-être avons-nous insisté un peu longuement sur la carrière d'un artiste auquel on ne semble pas avoir toujours rendu suffisamment justice : mais il réalise pour nous d'une manière complète l'image de son pays et de son temps. Il a eu toutes les qualités qui font le constructeur et l'artiste, mais avec cette grave lacune de ne pas avoir su dégager, plus que ses contemporains, un style personnel de l'esprit étriqué de la décoration de l'époque, — ou peut-être seulement de n'avoir su conserver aucun charme à des détails inspirés directement d'œuvres excellentes et auxquelles, certes, on ne peut reprocher d'en manquer. (1) Duc et Duban, Labrouste aussi, sont parvenus souvent à s'affranchir de cette médiocrité du détail d'architecture. Si l'on excepte quelques morceaux de son église, on ne voit pas bien dans toute l'œuvre d'Hittorf ce qu'on pourrait qualifier de *charmant*... Mais, tout comme Labrouste, il a eu des dons supérieurs au charme ; et, comme lui, ce fut un grand architecte.

(1) Ce n'est pas que les détails de la gare ne soient assez beaux. Mais il est curieux que pour une raison quelconque, il faille faire effort pour s'en apercevoir. Peut-être y a-t-il une certaine discordance entre les pilastres ioniques, étudiés finement, et le lourd entablement qui les couronne. Peut-être aussi Hittorf a-t-il eu tort de grandir sans mesure un ordre qui, pas plus que le dorique, ne le supporte très facilement.



Tombeau de Napoléon aux Invalides, par Visconti.

(Photo Librairie de France)



CHAPITRE V

LE SECOND EMPIRE - (1850-1870)

L'achèvement du Louvre. — Visconti et Lefuel. — Viollet-le-Duc et son école. Ballu, Baltard et Davioud. — Vaudremer. — L'Opéra de Ch. Garnier.



N faisant une place à part aux œuvres de Labrouste et d'Hittorf, en indiquant aussi quelles ont été les productions les plus importantes de la maturité des artistes de la génération de Gilbert, de Duc et de Duban, nous avons certes bien éclairci notre vue d'ensemble : la longue énumération des édifices qui datent du second empire va s'en trouver allégée sensiblement.

Nous aurons à parler de l'achèvement du Louvre qui a été le grand travail *officiel* entrepris dès le début du règne, alors que la construction de l'*Opéra*, qui date de l'apogée du régime, ne fut complètement terminée qu'après sa chute. Puis nous nous occuperons des architectes qui se sont consacrés plus spécialement à l'art religieux et là, nous nous trouverons en présence de deux écoles : l'une qui rêvera une renaissance intégrale de l'art gothique et qui réalisera en partie son idéal dans des édifices tels que Ste-Clotilde et St-Jean-Baptiste de Belleville ; l'autre plus académique, plus éclectique aussi, représentée par Uchard et Ballu. Enfin nous aborderons l'architecture civile. L'architecture domestique, disons-le, en dépit d'une production considérable, n'a laissé de cette époque que d'assez pauvres manifestations.

L'ensemble du mouvement de l'art architectural se caractérisera par une sorte de manque de hardiesse qui empêchera la plupart des artistes d'obéir, en toute franchise, aux impulsions de leur tempérament ; peu d'architectes, en fin de compte, auront le courage de Lassus et de Viollet-le-Duc qui, tout au moins, sauront nettement ce qu'ils voudront. La mode règnera en souveraine. La plupart, désireux de concilier les diverses théories en présence, se risqueront à des compromis contestables, dont le moindre défaut sera d'essayer de trouver une commune mesure à des choses qui ne sauraient en comporter. Car il paraît assez puéril de vouloir concilier l'esprit *néo-grec* — ce simili-

grec compassé et aride, qui pourrait être pompéien s'il conservait un atome du charme qui rend parfois le pompéien attrayant, — avec le pittoresque du romantisme, qui s'exprime en termes gothiques. On s'y est pourtant essayé plus d'une fois. Les artistes de cette époque, qui par le nombre et l'importance des œuvres construites aurait pu être exceptionnellement brillante, ont été d'abord des architectes adroits ; nous avons déjà dit qu'il ne leur avait manqué *qu'une bonne architecture*... Tels des littérateurs qui, en dépit des dons les plus précieux, ne disposeraient que d'une langue misérable pour exprimer les pensées les plus hautes, ils déploient des trésors de conscience, de savoir, d'ingéniosité, sans qu'il soit possible de les apprécier à leur valeur tant leurs moyens d'expression restent maladroits, tant l'esprit du décor reste pauvre sous la profusion naïve de l'ornement. Tous les artistes du second empire ne souffrent certes pas au même degré de cette lacune qui paralyse leurs efforts : comme toujours, les plus forts se défendent mieux contre le mal. Ils n'en meurent pas tous, — mais tous en sont visiblement atteints.



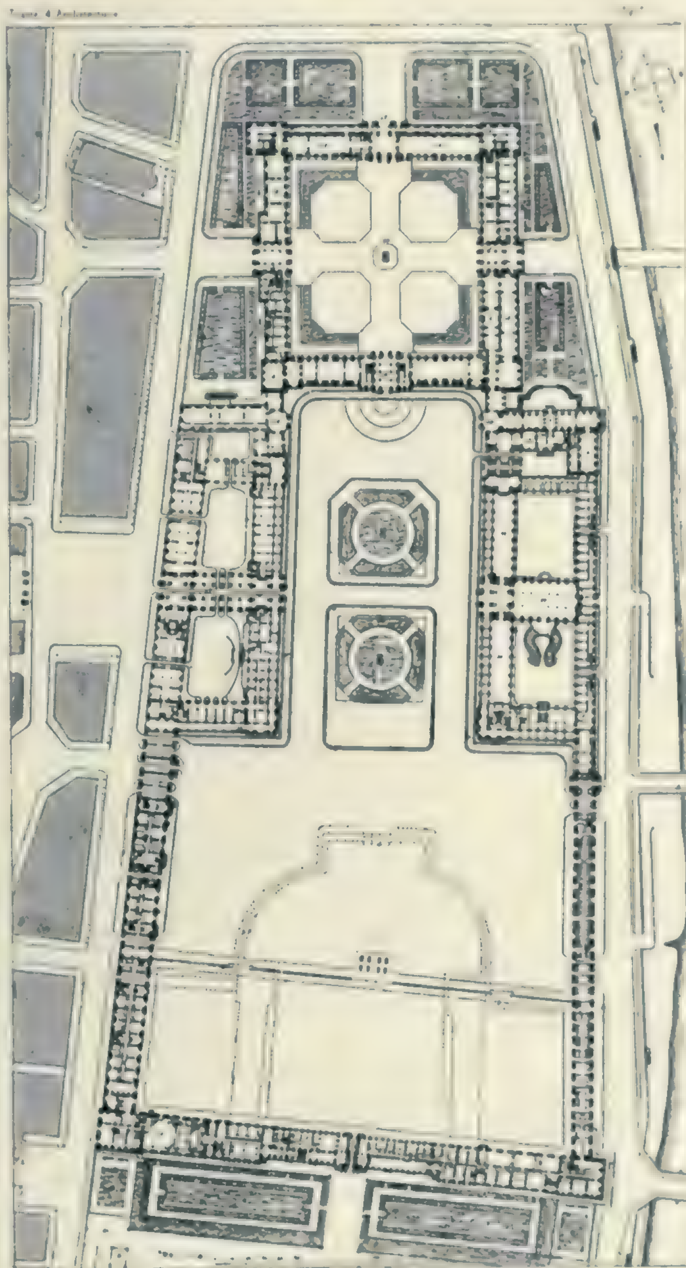
Fontaine de la place Louvois.

Le premier dont nous parlerons appartient en réalité à la génération précédente. Né à Rome en 1791, italien de naissance et fils d'un archéologue distingué, Louis *Visconti* touchait presque au terme de sa carrière sans avoir attaché son nom à aucun autre monument important que ce tombeau des Invalides pour le concours duquel il s'était, en 1841, classé premier avec Victor Baltard et qu'il avait réussi à exécuter tel que nous le connaissons, avec la collaboration du sculpteur Pradier. A cette époque, où il était déjà fort bien en cour, on ne manqua pas de lui reprocher assez injustement ce succès : car on alla jusqu'à prétendre que la date du concours avait été reculée au dernier moment pour permettre à Visconti de terminer un projet que le gouvernement royal était décidé, d'avance, à voir couronner à tout prix. Il n'en est pas moins certain que ce projet était de beaucoup le meilleur et que même celui de Labrouste, que nous avons apprécié à sa valeur, n'eût pas donné une impression d'ensemble aussi satisfaisante, aussi pleinement en harmonie avec la grandeur du programme et avec le caractère du dôme de Mansard, dont il ne fallait évidemment remanier la partie centrale qu'avec une certaine circonspection. Tel que, le tombeau de l'empereur n'en fut pas moins une de ces œuvres qui par leur nature, par le caractère un peu exceptionnel de leur destination, arrivent à retenir l'attention, généralement assez indifférente, du grand public : la réunion du palais du Louvre à celui des Tuileries, le plan général de ce vaste ensemble, allait offrir à Visconti l'occasion d'une composition d'une autre importance, dont la réussite ne fut ni moins complète, ni moins communément applaudie. Nous savions déjà que *Duban*, sans doute assez peu courtisan, mais qui comme architecte du Louvre se trouvait désigné sans contestation pour diriger les grands travaux de ce monument, avait démissionné en 1853, dépité de n'avoir pu faire approuver par l'empereur le plan d'achèvement du palais tel qu'il l'avait lui-même conçu. Visconti, sans le moindre retard, fut désigné pour le remplacer. L'exécution du tombeau, les décorations élevées par lui lors des fêtes du *retour des cendres*, étaient des titres qui le désignaient évidemment à l'attention du gouvernement impérial. Son plan, préparé sans doute d'avance, mais exécuté avec la plus grande célérité, reçut de suite un commencement d'exécution. L'Institut même eut le temps de lui donner une consécration officielle en appelant Visconti au fauteuil de Blouet : l'auteur de cette vaste conception n'eut pourtant pas la satisfaction d'en voir la complète mise en œuvre. Il mourut l'année suivante, (1854) laissant à son successeur *Lefuel* l'honneur périlleux de diriger un chantier aussi vaste et d'exécuter un ensemble dont la réussite exigeait, en plus de la conscience et du savoir, quelque chose d'un peu mieux que du talent. (1)

Il faut rendre justice au plan de Visconti, dont la composition remarquable se prêtait sans peine aux effets les plus intéressants. Le plan, aujourd'hui, nous paraît fort simple : il faut, pour en apprécier le mérite, se rendre compte de ce qui restait alors à faire

(1) Visconti, qui était architecte de la Bibliothèque Nationale, avait quitté ce premier poste un peu avant que Labrouste ne fût appelé à y exécuter des grands travaux. Ajoutons que Visconti, que son père fit naturaliser tout enfant et fit entrer à l'atelier de Percier, n'y remporta que le second grand prix (1817). On lui doit la restauration de la *fontaine Gaillon* (1827), la *fontaine Molière*, celles de la place Louvois et de la place Saint-Sulpice, qui datent toutes trois de 1847.

et du peu de cohésion des bâtiments existants. On peut dire qu'en dehors de la cour carrée, de la galerie d'Apollon, de celle du bord de l'eau et de l'aile de Percier sur la rue de Rivoli, tout ce que nous voyons maintenant au Louvre est l'œuvre de Lefuel et de Visconti. C'est dire que le grand bâtiment qui, sur la place du Palais-Royal, fait face à la Cour des Comptes, que les portiques de la place du Carrousel avec leurs robustes pavillons, que les guichets et le pavillon de *Rohan* ainsi que les grandes arches du quai, que les pavillons de *Flore* et de *Marsan* restaient à concevoir et à exécuter. En revanche, le palais des Tuileries s'élevait en bordure du jardin, fermant ainsi la composition de ce côté : ce n'est que plusieurs années après l'incendie de 1871 qu'on se décida à en faire disparaître les ruines, à relier par des parterres la cour du Carrousel au jardin dessiné par Lenôtre et à créer ainsi cette belle perspective de *cour à la française* (1) si plaisante quand on l'aperçoit, en arrière du petit arc de Percier, de l'allée centrale du jardin.



PALAIS DU LOUVRE ET DES TUILERIES

Cet ensemble, dont l'idée maîtresse était dûe à Visconti, c'est à Lefuel presque seul que nous en devons la réalisation. Et, quelles que soient les réserves que nous puissions avoir à formuler, là aussi, quant à la *qualité* de l'architecture, il faut reconnaître que la proportion des masses, que le volume relatif des ailes, des pavillons, des corps de bâtiment, que l'importance des toitures et des motifs qui les couronnent ont été remarquablement étudiés. Comme c'est le cas pour tant d'édifices de cette époque, la composition est restée ici de premier ordre ; les détails — pris morceau par morceau, — montrent peut-être même une certaine supériorité : c'est l'ajustement de ces détails, leur assemblage en motifs architectoniques, qui manque, presque continuellement, de cohésion, de clarté et d'unité.

Lefuel, né en 1810 et de vingt ans plus jeune que Visconti, est cependant de beaucoup en avance sur le style de la décoration de son temps (1). Il est surprenant que dans aucune partie de ce vaste ensemble on ne sente l'esprit *néo-grec :* il y travaille d'ailleurs jusqu'en 1881 et l'on pressent évidemment, dans sa manière, le style que sera celui des trente dernières années du siècle. Quant aux défauts assez nets qui, dans un monument de cette importance et dès qu'on en examine les morceaux d'un peu près, viennent concourir à notre déception, ils sont dûs, presque toujours, aux erreurs les plus communes de la composition : multiplicité des motifs, complication, dominance indécise des éléments principaux. On ne saurait approuver les superpositions de motifs qui caractérisent la face du *Pavillon de Flore* qui regarde la rivière (illuminée pourtant par les belles sculptures de Carpeaux), ou le couronnement de l'arcade qui traverse le *Pavillon de Rohan*... Le pavillon de Marsan, de son côté, présente une telle diversité d'éléments qu'on y chercherait en vain la moindre impression d'unité. Quant à l'entrée du *Ministère des Finances*, il semble que, délibéré-

(1) C'est-à-dire diminuant progressivement de largeur, comme celle de Versailles.

(1) Hector-Martin Lefuel, élève de Huyot, fut grand prix en 1839. L'Institut l'accueillit en 1855.

ment, on ait voulu masquer la disposition des motifs d'architecture sous le décor qui a tout envahi. L'intérêt veut être partout : autant dire qu'il n'existe vraiment nulle part.

Certaines parties, toutefois, sont d'une allure tellement différente qu'on a peine à y reconnaître la même main. Si les pavillons de la place du Carrousel manquent encore de volonté dans le *parti*, le motif courant qui les relie, avec ses portiques en terrasse et son ordonnance très simple rappelant la façade de Levau qui fait face à la rue de Marengo, est une composition encore assez louable et d'un effet perspectif intéressant. Les trois grandes voûtes qui donnent accès à la place en venant de la rivière ne manquent non plus ni d'ampleur ni de dignité. Il serait prudent d'ailleurs, avant de porter un jugement trop sévère sur certains motifs de l'architecture de Lefuel, de ne pas perdre de vue la réelle valeur de *l'ensemble*, son caractère d'originalité relative et cette sorte *d'aisance dans l'insouciance*, en matière de composition, qui arrive parfois à ressembler à l'autorité... Toute proportion gardée, il est évident que l'architecture de Michel-Ange a prêté maintes fois à des critiques du même ordre.



Ministère des Finances.

Lefuel est également l'auteur de la jolie petite salle de spectacle aménagée par Napoléon III au château de Fontainebleau. Là aussi, si le détail n'offre que peu d'intérêt, la disposition est heureuse : c'est une solution tout à fait intéressante d'un programme assez délicat.

Comme la plupart des grandes époques où la construction fut particulièrement florissante, nous avons dit que la seconde moitié du XIXe siècle vit s'élever un grand nombre d'églises, dont quelques-unes, certes, méritent de retenir l'attention. Mais nous avons indiqué aussi comment l'esprit romantique, en remettant en faveur l'art médiéval tout entier, était parvenu à signaler à l'intérêt des architectes l'état inquiétant où se trouvaient alors la plupart des édifices religieux du moyen-âge, et en particulier les grandes cathédrales qui, toutes, réclamaient des travaux urgents de restauration ou d'entretien. Sous l'active impulsion de la commission des *Monuments Historiques*, ces travaux furent entrepris presque simultanément de tous côtés — et l'on peut dire qu'en général, si parfois le zèle des restaurateurs les a entraînés à modifier, sans raison suffisante, certains monuments, on a réussi à sauver ainsi d'une ruine complète des édifices extrêmement précieux : les erreurs commises — et sans doute y en eut-il de cruelles, — ont eu bien moins pour cause le manque de respect des architectes pour tel ou tel morceau qui pouvait être conservé tel qu'il était, que le manque de toute doctrine en matière de restauration du fait que, jusque là, on ne s'en était soucié que fort peu. Il faut bien dire que l'érudition des restaurateurs les a parfois complètement desservis, par exemple lorsque, sous prétexte d'imposer à un édifice vénérable une *unité de style* qu'il ne pouvait avoir en raison de sa construction à des époques successives, on démolissait sans pitié des travées entières pour les remplacer par des motifs reconstitués de toutes pièces ou même, ce qui est plus grave, *composés* savamment pour la circonstance. Aujourd'hui, la méthode adoptée paraît être — en manière de réaction — un peu trop radicalement opposée. A force d'avoir déploré les effets de la *sur-restauration*, on en est venu à montrer une crainte superstitieuse de remettre en état quoi que



LES GUICHETS DU LOUVRE DU COTE DE LA SEINE, PAR VISCONTI ET LEFUEL.

ce soit : le moindre bout de pierre mouluré, deux décimètres du profil le plus banal semblent des éléments impossibles à reconstituer fidèlement dans l'état actuel de la science et quelle que soit l'adresse des sculpteurs employés. A l'audace des restaurateurs de 1850 nous opposons le scrupule poussé jusqu'aux limites les plus extrêmes et on peut dire que c'est bien leur faute si, de peur de les imiter, nous arrivons à n'effectuer que des travaux d'*entretien* et à ne *restaurer* pour ainsi dire presque rien.



Pavillon de Flore.

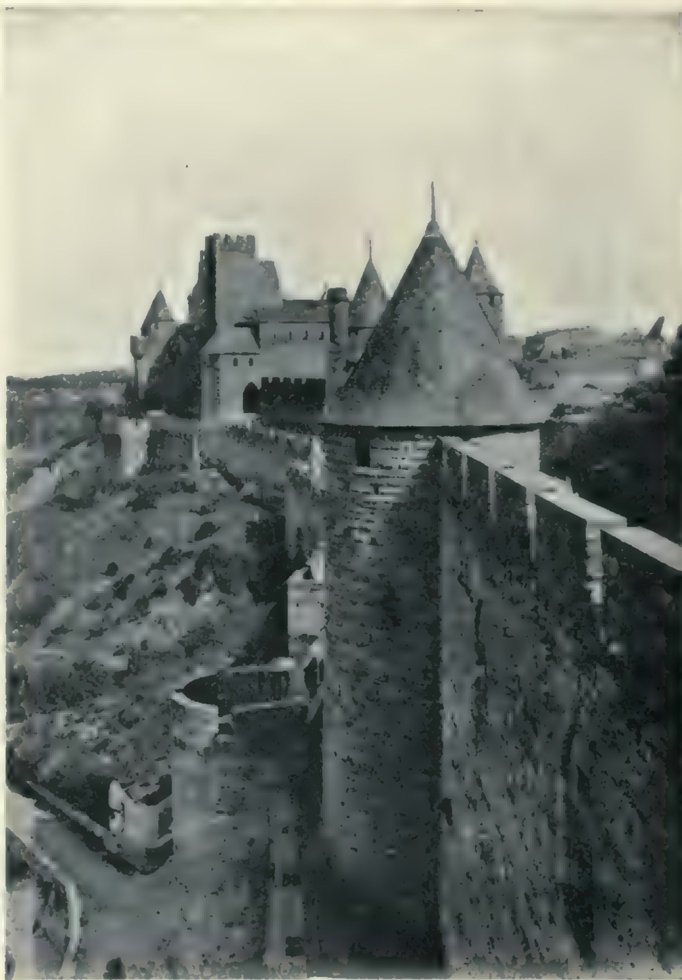
Le plus habile, le plus audacieux, le plus imprudent aussi de ces restaurateurs fut évidemment *Viollet-le-Duc*. Si la conscience, l'érudition, une connaissance parfaite de l'art du moyen-âge jointes à une adresse toute particulière du dessin, pouvaient suffire pour résoudre les problèmes redoutables auxquels il n'a pas craint de s'attaquer, certes jamais artiste ne fut qualifié mieux que lui pour entreprendre les travaux indispensables à la remise en état de nos grands édifices gothiques. Malheureusement, Viollet-le-Duc était *trop fort :* il connaissait trop bien la technique et la composition du moyen-âge pour ne pas imaginer de suite, toujours et partout, le complément de ce qui manquait, ou même la solution que les architectes d'une époque n'auraient pas manqué de trouver à tel ou tel problème, bien que déjà ce problème eût été résolu, à leur manière, par les artistes de la génération suivante... Les travaux de restauration de Viollet-le-Duc furent extrêmement importants et nombreux : ils témoignent d'une connaissance très exceptionnelle des éléments d'un art que personne n'avait analysé comme lui. Mais, presque partout, il a dépassé d'assez loin la *mesure*, remettant des monuments,



La cour du Carrousel.

vieux de six ou sept siècles, dans un état de neuf *absolu*, un état souvent très imprévu d'ailleurs puisque, plus gothique que les gothiques eux-mêmes, il n'hésitait pas à tailler largement — et à démolir certaines parties dont le style lui semblait contestable, pour les reconstruire plus correctement à sa façon.

Quelque surprenante que la chose puisse nous paraître aujourd'hui, des travées entières de Notre-Dame (dont il obtint la restauration au concours de 1842) furent ainsi détruites en vue d'assurer à l'édifice une complète homogénéité, une complète *symétrie!..* Ainsi le romantisme, qui avait réagi si vivement, dans son goût du pittoresque, contre la symétrie des classiques qui n'avaient même pas soupçonné la *liberté* de l'art antique, ne nous avait imposé à nouveau la vénération du moyen-âge que pour permettre aux grands prêtres de ce culte, avec une égale incompréhension de l'art gothique, d'en venir à retoucher eux-mêmes les plus belles de nos cathédrales sous prétexte qu'elles étaient trop pittoresques... puisqu'elles manquaient, selon eux, de symétrie ou d'unité!



Un coin des remparts de Carcassonne.

Incompréhension radicale, fort surprenante en vérité chez des gens qui connaissaient aussi bien le moyen-âge: car la symétrie complète dans le décor et la composition est certainement la pire ennemie de l'art gothique. C'est à cette symétrie et à cette homogénéité parfaites qu'est dûe la froideur, l'insignifiance de façades telles que celle de Ste-Clotilde, quelles que soient la correction, la conscience de leur étude.

Le labeur de Viollet-le-Duc fut d'ailleurs considérable. Il commença par restaurer les églises de Vézelay (1) puis, en collaboration avec *Lassus*, celles de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame de Paris. Ils travaillèrent ensemble à la cathédrale jusqu'à la mort de Lassus (1857): Viollet-le-Duc exécuta seul la flèche de la croisée, assez réussie, et le maître autel, plus contestable déjà. De 1846 à 1879 il restaura la basilique de St-Denis et, à partir de 1858, les remparts de la Cité de Carcassonne. En 1858 enfin, il donnait sa restauration du château de Pierrefonds, qui est bien le chef-d'œuvre du genre; étonnante *composition* dans le goût du moyen-âge, qui voudrait être une restauration purement archéologique, restitution intégrale qui n'a négligé aucun détail, si mince fût-il, et qui, dans son étourdissante adresse, donne plutôt l'impression d'un décor de théâtre planté par un spécialiste averti — ou, mieux encore, d'une de ces réalisations habiles qui servent de cadre aux films historiques des meilleures entreprises de cinéma... Qu'on ne me dise pas que ce jugement est sévère! Evoquer — jusqu'à la forme des entrées de serrures — une époque aussi radicalement éloignée de la nôtre (plus éloignée peut-être du second empire que celle de la Rome des Césars...) est une chose qui peut se tenter au théâtre, en arrière de ce fossé que creuse la *rampe* entre nous et un monde idéal, mais qui est vouée à un échec bien désillusionnant quand il s'agit d'un décor où nous-mêmes nous devenons les acteurs, où nous pouvons tourner autour des *portants* et, touchant du doigt ces murs couronnés de créneaux, nous assurer qu'ils ne sont pas en carton peint...

Viollet-le-duc entreprit également la restauration de St-Sernin de Toulouse (1862), celle du château de Coucy (1863) et, plus tard, des remparts d'Avignon et du beau cloître de Moissac. Ses œuvres purement personnelles (quelle que soit la valeur que l'on accorde à ses restaurations) ne présentent qu'un intérêt secon-

(1) Et dans ce premier travail, la mesure déjà fut largement dépassée...

daire. Ni son église paroissiale de St-Denis, ni celle qu'il éleva à Carcassonne ne sont des édifices bien séduisants. On peut en dire autant de la façade qu'il composa pour la cathédrale de Clermont-Ferrand, toujours fort correcte pourtant dans sa sécheresse peut-être inévitable... Le projet qu'il présenta lors du concours de l'Opéra (1860) ne compromit pas le succès de Garnier : il y a plus de qualités dans la salle des cathéchismes d'Amiens, construction certes fort simple, mais relativement bien venue. Viollet-le-Duc, archéologue d'une érudition très sûre, était bien moins à l'aise sans doute devant les divers problèmes de l'architecture moderne que devant la tâche didactique qu'il s'imposa en rédigeant son *Dictionnaire de l'architecture* au moyen-âge, ouvrage remarquable et complet publié en 1854, son *Dictionnaire du mobilier* (1855), ou ces *Entretiens* sur l'architecture où il dit tant de choses fort justes, dont la portée se trouve néanmoins un peu diminuée du fait qu'on sent la préoccupation constante de prouver que, seul, le moyen-âge a pu produire des œuvres d'une valeur réelle... Cette intransigeance assez combative fut d'ailleurs l'origine des difficultés insurmontables auxquelles il se heurta quand il eut obtenu, en 1863, à l'école de



Projet de Viollet-le-Duc pour l'Opéra.

la rue Bonaparte, la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art : les élèves, fort injustement sans doute et sans compétence aucune pour juger de la question, rendirent impossible la situation de Viollet-le-Duc qui dut, en fin de compte, démissionner (1).

Son collaborateur *Lassus*, qui travailla avec lui à Notre-Dame et à la Ste-Chapelle, était un élève de Labrouste et de Vaudoyer. Il se distingua par la restauration de St-Séverin, entreprise avec *Gau*, et par ses travaux de Notre-Dame de Châlons. En 1857, il éleva à Belleville l'église St-Jean-Baptiste, assurément aussi bien étudiée qu'on pouvait l'attendre de cet architecte érudit et consciencieux. L'ensemble n'en reste pas moins d'une banalité assez triste.



Cour du Château de Pierrefonds.

Nous avons cité le nom de François *Gau* (2). Il peut être retenu surtout com-

(1) Eugène Emmanuel, *Viollet-le-Duc*, né en 1814 et élève d'Achille Leclerc, fut fait commandeur de la Légion d'honneur en 1869. Il mourut en 1879.

(2) Gau naquit à Cologne, comme Hittorf. Il vécut de 1790 à 1854.



Saint-Jean-Baptiste de Belleville.

me celui du premier architecte de Ste-Clotilde, que devait achever *Ballu*.

Celui-ci (1), élève de Lebas comme Gau lui-même, mais de plus d'un quart de siècle plus jeune, s'attacha à la construction de cette grande église moderne traitée, elle aussi, dans le style gothique le plus châtié. Malgré les meilleures qualités de tenue et de composition, en dépit même de la patine du temps qui, ici, a déjà commencé à faire son œuvre, Ste-Clotilde est restée un édifice religieux raisonnable et quelque peu maussade, dont la demi-réussite montre, mieux que les controverses les plus savantes, combien il est difficile d'acclimater l'art du moyen-âge en un siècle où sa belle technique — où la plupart aussi de ses grandes idées — semblent avoir assez définitivement disparu.

Ce travail, qui occupa Ballu de 1846 à 1857, devait diriger ses études plus particulièrement du côté de l'art religieux. Il se montra restaurateur assez habile à la Tour Saint-Jacques et à St-Germain-l'Auxerrois; on connaît de lui l'église St-Ambroise, celle d'Argenteuil et le temple protestant de la rue d'Astorg.

(1) Théodore Ballu, né en 1817 et grand prix de 1840, mourut en 1885.

Mais son œuvre la plus populaire est l'église de la Trinité, qui date de 1867.

Cette fois il s'agit d'un monument conçu dans un style qui n'a plus rien de médiéval : les éléments en sont empruntés à la Renaissance et il y a un effort — en restant assez traditionnel, — pour trouver quelque nouveauté dans leur disposition. Le plan, malheureusement, manque un peu de netteté : il y a certes de la confusion dans la manière dont la circulation des bas-côtés se relie aux galeries qui accompagnent le chœur. En façade, d'autre part, le clocher prend, par sa position dans l'axe principal de l'église, une importance qui ne me paraît qu'à demi justifiée. (2) Il se relie faiblement à une architecture peu caractérisée, exprimant assez mal ce qui se trouve en arrière de ce décor un peu mièvre, qui voudrait être pompeux. Dans son ensemble, la Trinité est pourtant un édifice

(2) Même dans le cas des églises de Vaudremer, où le clocher est supérieurement traité. Il reste trop peu de chose de la nef principale.



(Photo Papeghin)

Sainte-Clotilde.

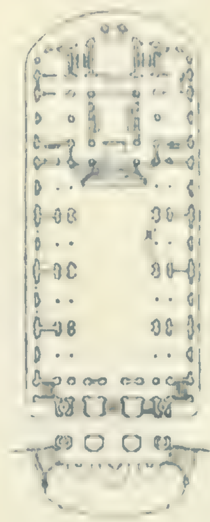
intéressant, qui marque peut-être un certain progrès sur son temps et qui mérite d'être examiné et discuté.

Le dernier grand travail de Ballu ne date plus de l'époque du second empire. Il fut chargé en 1880 — en collaboration avec E. Deperthes — de la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris. C'est une œuvre honorable, où le souci de conserver l'esprit de la partie ancienne du monument, d'ailleurs charmante, paraît avoir imposé à la composition une certaine raideur dans les masses, alors que tout le détail est traité dans un style renaissance manquant un peu de caractère et d'accent. C'est encore un édifice où les promesses d'un plan assez heureux se montraient de beaucoup plus brillantes que le résultat finalement obtenu.

L'édifice religieux le plus frappant du second empire est sans doute l'église St-Augustin. Construit de 1860 à 1870 par *Victor Baltard*, qui couronna ainsi sa carrière d'une façon très brillante, ce monument, dont le détail purement architectonique est d'une trop évidente sécheresse, présente cependant des qualités de composition tout à fait appréciables. L'effet d'ensemble en est satisfaisant et son dôme, vu de certains points, parvient à rendre intéressantes des perspectives de places et d'avenues qui ne semblaient vouées qu'à la plus plate banalité.



Eglise de la Trinité.



Plan de la Trinité.

A vrai dire, Baltard s'est efforcé de résoudre à St-Augustin un problème constructif entièrement nouveau : familiarisé avec l'étude du fer par ses travaux des Halles centrales élevées avec *Callet* tout au début de l'empire, l'architecte a voulu utiliser largement cette matière, encore un peu nouvelle, pour l'ossature des voûtes et de son grand dôme — et l'utiliser d'une manière *rationnelle*, en laissant partout apparaître, à l'intérieur de l'église, les arcs, les pendentifs et les points d'appui métalliques. Comme la proportion de l'édifice est heureusement étudiée, cette ferraille — trop discrète d'ailleurs pour que son emploi soit franchement intéressant — ne nuit sans doute que fort peu à l'impression qu'on éprouve en entrant. Mais il est bien certain qu'elle ne lui ajoute quoi que ce soit et que le même édifice, débarrassé de cet élément d'intérêt peu somptueux, pourrait être d'un effet plus plaisant.

St-Augustin — nous nous sommes empressés de le dire — ne manque point cependant de mérites d'un autre ordre. La disposition de son plan est fort intéressante et ce n'est certes pas le résultat d'un hasard heureux si son dôme est en somme assez frappant. Tout d'abord, la forme angulaire du terrain amena Baltard à se souvenir du plan de *S. Maria di Loreto*, cette petite église de Sangallo qui s'ouvre sur la place Trajane. L'idée esquissée là par le maître romain, en arrière du chœur, a été développée par Baltard avec une ampleur inattendue. Il s'est rappelé, d'autre part, que celle des grandes églises à dôme où cet élément produit le maximum d'effet — Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence, — doit ce résultat à la disposition exceptionnelle de son plan, qui permet au dôme d'embrasser la largeur des trois nefs. L'élargissement progressif des bas-côtés (ou des chapelles latérales qui en tiennent lieu) accentue encore ici l'impression produite, puisque le dôme se trouve être plus large que la masse entière de la façade principale... Enfin, se souvenant des



Saint-Augustin.

églises de Palladio et de la *Salute*, ce chef-d'œuvre de son plus brillant élève, Baltard a voulu donner plus d'importance au dôme en le flanquant de tourelles légères couronnées elles-mêmes par de petites coupoles. Si l'architecture répandue sur ce bel ensemble était seulement d'une honnête moyenne, je pense que St-Augustin serait un édifice religieux vraiment beau... Mais il est difficile, évidemment, d'être un artiste *complet:* s'inspirant d'architectes aussi brillants que Sangallo, que Brunelleschi, que Longhena — et de *manière* si différente — Baltard aurait pu emprunter à l'un de ces trois maîtres l'esprit d'une architecture, soit puissante ou délicate comme celle des deux premiers, soit somptueusement exubérante comme les compositions du dernier. Hélas!.. si l'on excepte quelques détails dont l'intérêt se perd dans l'ensemble, le décor et la mouluration ont gardé partout une sécheresse qui ne convenait réellement qu'aux parties métalliques de l'édifice. Il y a pourtant une recherche véritable dans la disposition des éléments de la façade.

Victor Baltard, dont le succès fut peut-être plus tardif que celui des autres artistes de sa génération, était le grand prix de l'année 1833. Né en 1805, élève de son oncle Louis-Pierre et de Debret, il ne s'était guère distingué qu'en 1841, lors du concours pour le tombeau des Invalides pour lequel il s'était classé premier, sur la même ligne que Visconti; mais on sait que c'est à ce dernier que l'exécution du monument avait été confiée. Il fallut que Baltard attendît la première année du second empire pour entreprendre un travail d'une importance véritable: c'est alors qu'en 1852 il fut chargé, avec Félix-Emmanuel *Callet* (1), de la construction des Halles Centrales de Paris — et il faut reconnaître que si cet immense marché n'offre au point de vue de l'architecture qu'un intérêt assez limité, tout au moins ce programme, très moderne pour l'époque, a-t-il été traité d'une façon intelligente et large; le fer, qu'on employait ici pour la première fois dans une composition aussi vaste, est étudié avec une certaine autorité: et l'on peut presque dire que Baltard, à ce point de vue, a fait école en créant une sorte de style, dont on ne s'est guère départi, pour les constructions métalliques, que lors du gros

(1) Callet *fils*, né en 1791, mort en 1854; architecte de la Chambre de Commerce.



Intérieur de Saint-Augustin.



Ministère des Affaires étrangères. *(Photo Librairie de France)*



Ministère des Affaires étrangères. Archives. *(Photo Librairie de France)*

effort tenté pour l'exposition de 1889. Victor Baltard collabora avec *Lesueur* aux travaux de l'Hôtel de ville de Paris (1853); il remplaça *Caristie* à l'Institut en 1863, et mourut en 1874. On lui doit le tombeau d'Ingres et celui de Flandrin.

Nous avons, tout au début de notre étude, insisté sur l'essor considérable que prirent durant la seconde moitié du siècle l'architecture civile et l'architecture domestique. De profonds changements dans l'état social, l'agrandissement de Paris et sa division en vingt arrondissements, trente années d'un régime dirigé par une cour brillante et gouverné par un souverain qui avait fait de la transformation de Paris l'une de ses constantes préoccupations, telles furent sans doute les causes premières d'un mouvement dont l'importance fut plus grande que la valeur esthétique et qui ne laissa que peu de constructions frappantes en dehors des productions que nous avons déjà mentionnées, c'est-à-dire des grands travaux du Louvre et du Palais de Justice, des œuvres de Duc et de Duban, de celles de Labrouste et d'Hittorf.



Tribunal de Commerce.

Parmi les quelques édifices qui retiendront encore notre attention, il convient de citer, pour la réelle valeur de son plan et même pour certaines qualités de franchise et d'expression, le Ministère des Affaires étrangères construit en 1855 par *Lacornée*, à l'angle de l'esplanade des Invalides et du quai d'Orsay. La composition de la façade de l'hôtel du ministre, avec sa double ordonnance un peu tumultueuse à la manière vénitienne, exprime bien ce caractère de *fête* qui convient à une grande *réception*. Il faut songer à l'âge de Lacornée, à l'époque où son talent avait été en mesure de se développer... Quel progrès, malgré tout, sur son temps ! Quelle allure dans la simplicité voulue, et si différente, du bâtiment des archives sur la rue de Lille, avec ses grands murs presque aveugles et ses balcons haut perchés ! Voici encore un édifice qui, avec quelques détails plus fermement étudiés se fût presque haussé jusqu'à la grande architecture...

Le Tribunal de Commerce, élevé par *Bailly* (1) de 1862 à 1864 vis-à-vis du Palais de Justice, témoigne de qualités différentes qui n'ont abouti, du reste, qu'à un résultat laborieusement médiocre. La façade sur le quai se défend encore, dans son rappel — par malheur assez lointain — de la belle loge municipale de Brescia. On s'est donné la peine d'étudier de fort près un monument qui passe à bon droit pour un chef-d'œuvre, on s'en est inspiré presque directement — et l'on n'a réussi, en fin de compte, qu'à produire une construction assez insignifiante dont les arabesques un peu sèches n'ont qu'un vague rapport avec la superbe décoration de Brescia, couronnée par un dôme d'un esprit différent, dont la silhouette plutôt rébarbative ne relève en rien l'indigence de l'ensemble... La façade principale, avons-nous dit, montre toutefois quelque souci de composition ; celle qui fait face au Palais, assez plate, rappelle péniblement l'architecture de la première sur une disposition qui ne semble déjà plus s'y prêter que de mauvais gré. Quant aux deux autres élévations, elles ne rappellent plus quoi que ce soit. On reste confondu devant le maigre résultat obtenu par un artiste assez avisé pour s'être inspiré d'un monument exquis qui, construit pour servir de loge des marchands, avait précisément le caractère requis et dont l'architecture,

(1) Antoine-Nicolas Bailly (1810-1892), élève de Duban et Debret, remplace Labrouste à l'Institut en 1875 ; architecte du Crédit Foncier, de la Mairie du IV[e] arrondissement, etc.

après tout, est si proche de l'esprit de la renaissance française : une fois de plus il y avait *l'occasion* d'un chef-d'œuvre — et c'est à peine une œuvre que cette construction qui, faisant face à l'un de nos monuments les plus vénérables, arrête, en arrière de la Seine, la perspective du boulevard de Sébastopol, cette autre création de Napoléon III.

A l'extrémité opposée du Pont au Change, la place du Châtelet, avec les deux théâtres qui s'y font face, est une création de *Davioud* (1). La carrière de cet architecte, qui eut souvent d'heureuses trouvailles et qui ne manqua, comme tant d'autres, que d'une architecture pour les réaliser, fut particulièrement remplie si l'on songe au nombre et à la beauté des programmes qu'il fut appelé à traiter. Indépendamment d'une salle de spectacle à Etampes (construite dès 1851) et des deux grands théâtres dont nous venons de parler, on lui doit en effet à Paris l'arrangement du Parc Monceau, la création — au moins adroite — des jardins des Buttes-Chaumont (2) et l'édification de nombreuses fontaines. C'est lui qui, après avoir exhaussé la jolie fontaine du Palmier (qui datait du premier empire) en vue de l'aménagement de la place du Châtelet, construisit le château-d'eau de la place St-Michel, — où l'on retrouve certes le souvenir de bien beaux exemples, mais dont l'étude déplorablement sèche a donné au décor, à la mouluration, à la matière même, ce caractère métallique que les artistes de cette époque devaient trouver plaisant puisqu'on le retrouve toujours et partout (1). La fontaine de l'Observatoire, rehaussée par le groupe de *Carpeaux* (1870 à 1875) est sans doute une composition plus aimable; c'est encore Davioud qui dessina les vasques de la place du Théâtre français (1872) et qui ajusta les fragments de la fontaine des Innocents (1860), jadis adossée, pour en former un motif central à quatre faces qui n'a plus aucune des qualités de la disposition ancienne.

L'exposition de 1878 devait d'ailleurs permettre à Davioud de couronner sa carrière par une œuvre plus importante, conçue dans un esprit assez large et ne

(1) Gabriel Davioud (1823-1881) élève de Vaudoyer et Jay. Cet ensemble date de 1858.

(2) Sur l'emplacement d'anciennes carrières qui ont imposé de très grandes différences de niveau.

(1) On retrouve à la fontaine Saint-Michel ces rosaces rondes, ciselées comme des boucliers, qui séparent les fenêtres de la loge de Brescia. A noter le rapport qui peut exister entre l'esprit de ce dernier édifice et l'Hôtel de Ville de Séville, appartenant à ce style que les Espagnols ont nommé *plateresque*, parce qu'il rappelle l'orfèvrerie *d'argent*.



Théâtre du Châtelet.



La Fontaine Saint-Michel.

manquant pas cette fois d'un réel intérêt. C'est lui qui éleva, en collaboration avec *Bourdais*, sur cette hauteur de Chaillot où Percier avait dû construire jadis l'immense palais du roi de Rome, la Salle des fêtes, les galeries, les portiques du *Trocadéro*. Le plan, la masse des élévations de ce vaste édifice avaient bien le caractère brillant imposé par les circonstances; on ne peut qu'en louer la composition générale: que lui manque-t-il? Sans doute une certaine franchise dans le choix de l'architecture adoptée. Qu'on regarde les tours: elles n'ont ni la rude simplicité des campaniles de Florence et de Sienne dont on s'est inspiré, ni la finesse de mouluration de l'architecture toscane de la renaissance; le détail, les *éléments* sont indigents. On a pu dire, à un autre point de vue, qu'il y avait dans le Trocadéro un rappel direct du *Palais de Longchamps* construit à Marseille par *Esperandieu;* le souvenir, en vérité, n'est apparent que dans le château d'eau, assez bien venu, et dans la courbe enveloppante des deux ailes. La partie centrale avec sa salle immense, ses portiques superposés, ses deux tours, est une véritable création, dont l'ensemble ne saurait laisser indifférent. Il est regrettable que ce *parti* somptueux soit traité avec une pauvreté de décor qui donne l'impression de la sécheresse; mais de loin, naturellement, du pont de la Concorde par exemple, les qualités de structure reparaissent et l'effet perspectif est fort beau.

C'est encore Davioud qui dessina le square des Arts et Métiers, et qui y dressa, en 1865, la colonne commémorative de la bataille de Sébastopol.

Au milieu de tant de constructions qui valent par leur plan, leur masse ou leur conception, sans parvenir à s'imposer faute de moyens d'expression, les œuvres de Joseph *Vaudremer* méritent une place tout à fait à part en raison de leur caractère définitif et *complet* (1). Bien que la majeure partie de ses travaux date plutôt de la république que de l'empire, nous devons parler de lui dès à présent parce qu'il avait produit avant la fin de l'empire les deux monuments qui ont assuré sa réputation. Nous voici en présence d'un rationaliste qui prêchera délibérément d'*exemple* et qui parviendra à exprimer son idée jusqu'au bout, jusqu'au moindre détail de la décoration. La façade va le passionner à l'égal du plan et, chose nouvelle,

(1) Vaudremer (1829-1914), élève de Blouet et Gilbert, grand-prix en 1854, remplaça Duc à l'Institut en 1879.



Le Jardin des Buttes Chaumont.

cette façade ce sera de l'architecture. Cette architecture, on pourra l'aimer plus ou moins, mais elle sera personnelle et homogène. Elle aura ses éléments; elle ne s'écartera pas énormément de l'esprit — un peu toscan et médiéval — qui est celui de certaines parties du Trocadéro: mais autant nous nous plaignions du peu de caractère, du manque de décision du détail de Davioud, autant ici l'architecture, tout en restant assez traditionnelle, sera franchement empreinte de la personnalité de l'artiste; autant il y aura d'unité d'un bout à l'autre de l'édifice, autant les principes du rationalisme seront appliqués cette fois avec une conscience et une adresse si persuasives qu'elles parviendraient presque à les imposer et à nous convaincre de leur infaillibilité... Aucune concession ne nous est faite, aucun élément d'architecture n'est admis à jouer un rôle qui ne soit purement constructif, ni aucun ornement à égayer l'ensemble du décor s'il n'exprime un détail de structure et en quelque sorte une *nécessité*. La maîtrise de l'étude donne une impression d'autorité telle qu'il faut réagir pour discuter la moindre chose et pour s'avouer à soi-même qu'une si constante perfection dans le raisonnement doit cacher quelque sophisme esthétique. Et, sans doute, ces édifices pénitentiaires, puis ces collèges, ces grands lycées que Vaudremer a su traiter avec un talent aussi sûr, appartenaient-ils précisément à un genre de constructions

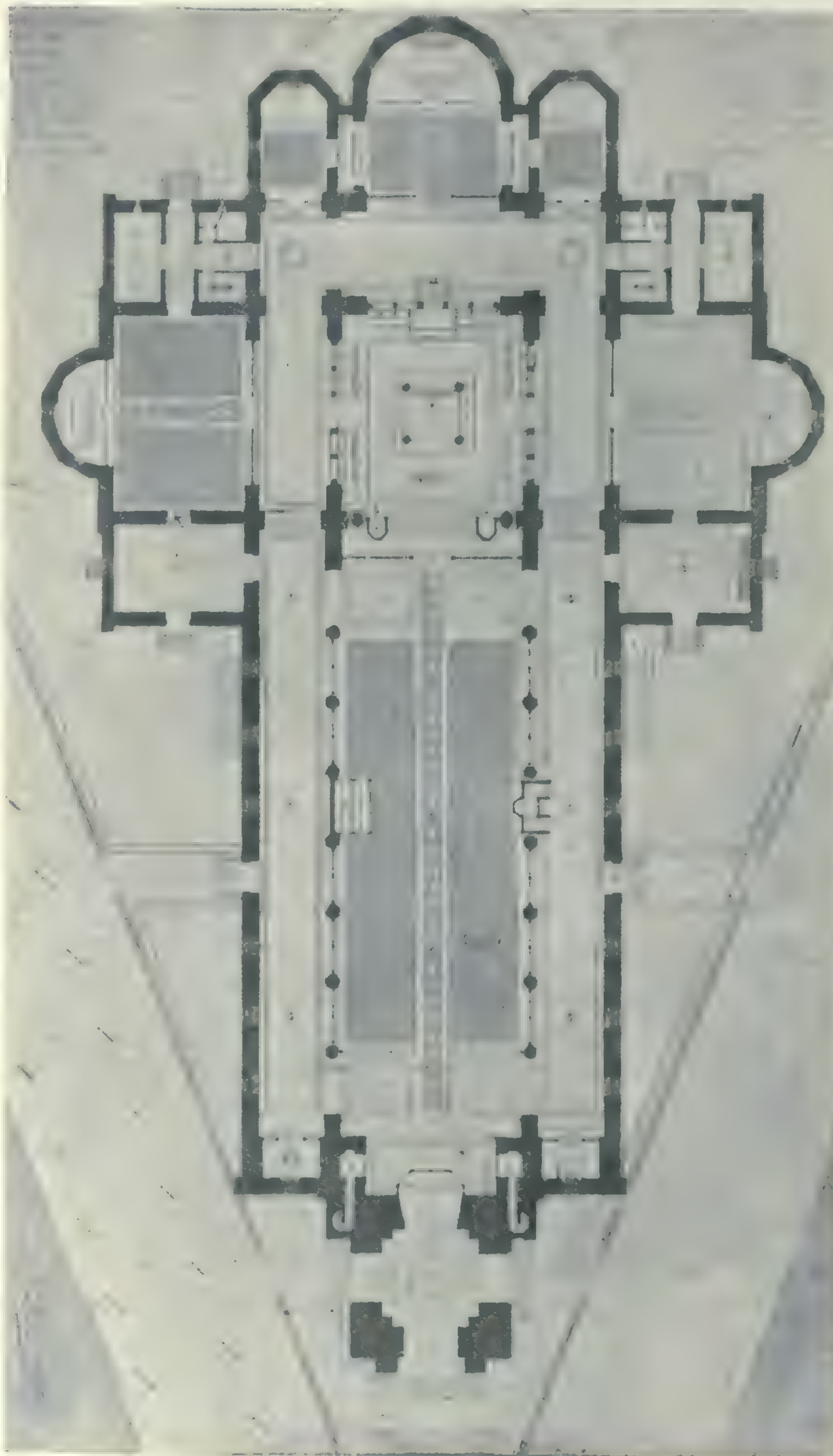


Fontaine de l'Observatoire.



Le Trocadéro en 1878.

où le procédé d'ornementation qui se borne à souligner les extrémités des solives et celles des chevrons ou à tirer partie de l'ancrage de certains éléments, peut suffire à intéresser des façades dont le rôle, en fin de compte, est plus utilitaire que simplement décoratif. Si Vaudremer avait eu à élever un théâtre ou un grand musée, il lui aurait bien fallu adopter une architecture plus *monumentale*, sous peine de donner à son œuvre un caractère d'indigence dont le côté raisonnable ou rationnel ne l'aurait nullement sauvée. Aussi bien, quand il s'est agi de la construction de St-Pierre de Montrouge, cette belle église qui est son chef-d'œuvre et qui n'est pas très loin d'en être un en effet, — a-t-il dû faire appel à des éléments d'un intérêt plus réel, à ceux en somme qu'on retrouve dans les œuvres des académistes les plus impénitents. Evidemment, il a pris soin de s'inspirer d'édifices classiques qui ne prêtent guère le flanc à la critique de qui que ce soit : Pise pour les grandes lignes du plan, Messine ou Monreale pour les charpentes et les toitures. L'architecture chrétienne primitive a fourni l'esprit de la décoration, le détail et la disposition des *ambons :* en puisant dans les exemples les plus traditionnels, l'artiste a porté son choix sur ceux dont la construction la plus rationnelle — la plus simple, disons-le, — se prêtait d'autant mieux à l'impression de dignité et de calme qui devait être celle de l'édifice tout entier. Situé à l'angle de deux larges avenues, le clocher, extrêmement bien étudié, (sur une silhouette qui rappelle le campanile de St-Marc dans une architecture qui est un peu celle de St-Front) a été placé en avant de l'église, gagnant ainsi en importance ce qu'il fait perdre à la franchise de la façade en masquant la disposition des trois nefs. Quant à l'effet de l'intérieur, on peut en louer presque sans restriction le parti basilical, la proportion heureuse, le détail fermement étudié. Certains aspects ont *presque* du charme — et c'est pourtant par le manque de charme véritable que ce très intéressant édifice reste tout de même en deçà de la perfection : la sobriété raisonnable s'accommoderait ici d'un grain de prodigalité. Peut-être la même église, construite en matériaux grossiers, avec des parois enduites simplement à la chaux, eût-elle passé pour une merveille de proportion et de goût; construite en belle pierre, avec un emploi très mesuré du marbre et de la coloration,



Plan de Saint-Pierre de Montrouge.



L'OPERA. FAÇADE PRINCIPALE

elle demeure certainement un peu froide malgré ses précieuses qualités. C'est pourtant l'un des édifices publics de la seconde moitié du siècle qui s'impose le plus nettement à l'attention.

L'église d'Auteuil, voûtée avec une simplicité antique et construite treize ans plus tard, en 1883, présente, bien qu'à un moindre degré, un intérêt très analogue. Le lycée de Grenoble, considéré comme un modèle du genre, le lycée Buffon (1890) et le lycée Molière à Paris, traités avec un soin extrême et un souci constant de l'ordre, de l'harmonie, du caractère, enfin l'église grecque de la rue Bizet, sont des constructions heureuses dont l'étude fournira, longtemps encore, les enseignements les plus précieux.

Tout cet ensemble de qualités et surtout un sens très vif du caractère s'étaient manifestés d'ailleurs dans la première des œuvres du maître (1867), cette prison de la *Santé*, inspirée évidemment de certaines parties de la *Nouvelle Force* de Gilbert, mais dont le plan, adapté à un terrain particulier et à un programme différent (comportant des ateliers pour les détenus),



Intérieur de Saint-Pierre de Montrouge.



Saint-Pierre de Montrouge.

peut passer sans doute pour un des arrangements les plus frappants de ce genre de compositions.

Parmi les constructions élevées en province à la même époque, on ne saurait passer sous silence les œuvres de *Questel* (1) à Nîmes, entre autres la fontaine décorée de figures par Pradier (1844), ni son musée-bibliothèque de Grenoble (1870) conçu sur un plan bien particulier, avec son mur longitudinal qui divise si nettement les deux parties de l'édifice. Nous signalerons aussi les importants travaux exécutés à Marseille par *Esperandieu* (2) : le palais de Longchamps et ses musées (1867-74), auxquels nous avons fait allusion à propos du Trocadéro, l'achèvement de la cathédrale commencée par son maître *Vaudoyer* (3),

(1) Charles-Auguste Questel (1807-1888), élève de Peyre, Blouet et Duban, construisit la cathédrale de Nimes. Il entra à l'Institut en 1871.

(2) Henri-Jacques Espérandieu, né à Nimes en 1829, mort en 1874. Il avait été l'inspecteur de Questel à Nimes et celui de Vaudoyer à Marseille.

(3) Léon Vaudoyer (1803-1872), élève de son père et de Lebas, grand prix en 1826 et membre de l'Institut en 1868.



Musée-Bibliothèque de Grenoble (Questel).

œuvre inégale dont les grandes lignes présentent un réel intérêt, mais pour laquelle les moyens d'exécution paraissent avoir un peu manqué, — enfin cette chapelle de *Notre-Dame de la Garde* terminée en 1885, et dont la silhouette bien connue domine la ville entière et son port, le plus grand de la France.

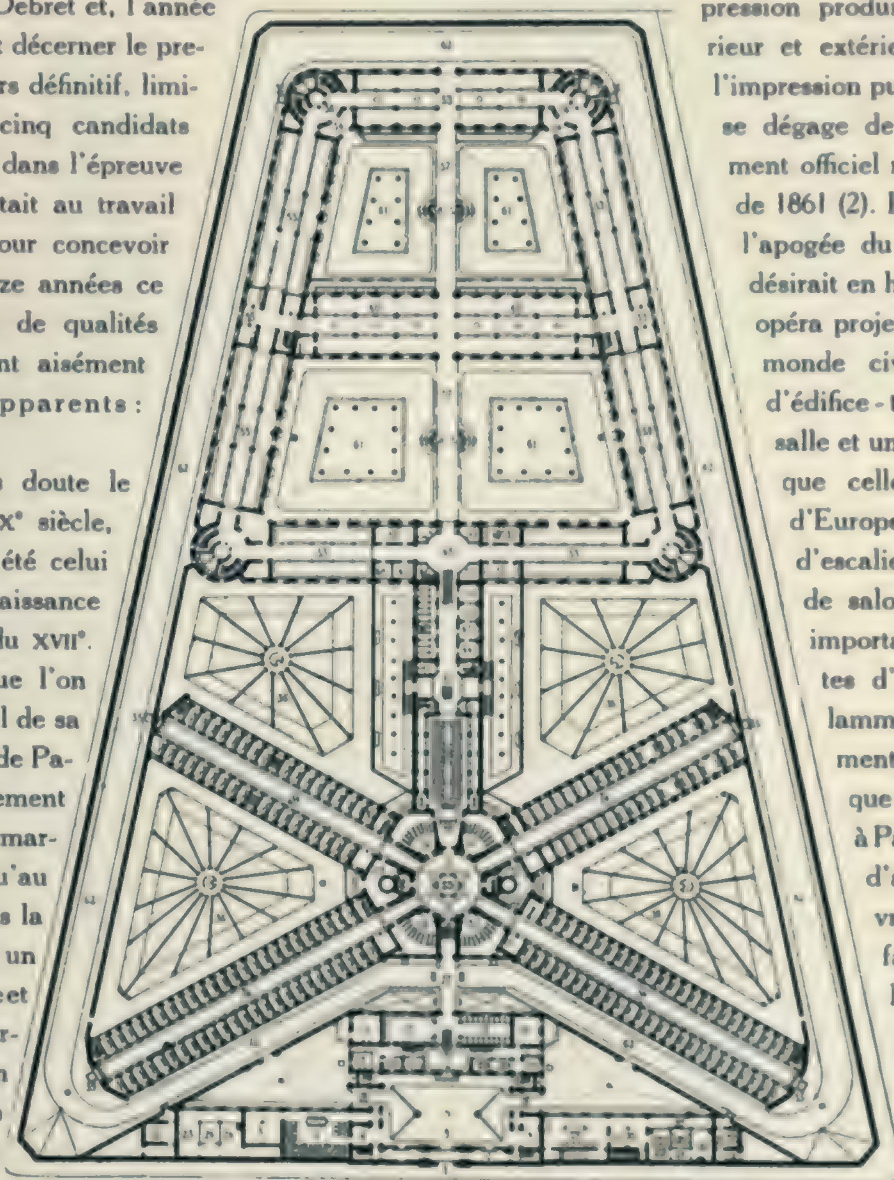
Nous en aurions fini avec les architectes du second empire si nous n'avions à parler encore du plus adroit, du plus brillant et justement célèbre d'entre eux. A vrai dire, et comme c'était le cas pour Vaudremer, l'apogée de sa carrière correspond aux dernières années du siècle dernier : mais, comme lui aussi, son œuvre maîtresse avait été conçue avant 1870, et elle était, en fait, presque terminée au moment où la guerre allemande en interrompit pour un temps les travaux. *Jean-Louis-Charles Garnier,* élève de Lebas et Leveil et grand prix de 1848, était né en 1825 et il avait eu



Palais de Longchamps à Marseille (Espérandieu).

le loisir de se préparer fructueusement à une carrière qui devait être si brillante, par des études et des voyages prolongés. A trente-cinq ans, en 1860, il remportait le 5e prix au concours institué par l'empereur en vue de la construction d'une salle de spectacle destinée à remplacer le théâtre provisoire élevé, rue Lepeletier, par Debret et, l'année suivante, il se voyait décerner le premier prix au concours définitif, limité cette fois aux cinq candidats classés les premiers dans l'épreuve primitive. Il se mettait au travail sans plus tarder, pour concevoir et exécuter en quinze années ce monument si plein de qualités qu'elles en rachètent aisément les défauts trop apparents : l'Opéra.

Et c'est là, sans doute le *grand œuvre* du XIXe siècle, comme St-Pierre a été celui du siècle de la Renaissance et Versailles celui du XVIIe. Quelque opinion que l'on ait de l'esprit général de sa décoration, l'Opéra de Paris est indiscutablement une composition remarquable, étudiée jusqu'au bout et exécutée sans la moindre défaillance : un monument homogène et complet. Pour la dernière fois peut-être on a su dépenser sans compter, employer où il le fallait les matériaux les plus durables et les plus beaux, faire appel à toutes les ressources de l'art... Ah ! certes, cet étalage de richesses n'a pas été çà et là, — un peu partout, disons-le — sans une trop évidente prodigalité. Mais combien il convient de préférer les œuvres un peu exubérantes, où il y a trop d'idées, trop de belle matière et trop de générosité décorative, à celles où il n'y a que juste assez de tout cela et où on est constamment tenté d'ajouter quelque chose pour atteindre à ce minimum de vitalité et d'abondance que réclame notre imagination ! Tout d'abord l'Opéra est un édifice dont la réalisation, bien que fort complexe, répond entièrement et dans ses moindres détails non seulement à la lettre du programme tel qu'il avait été proposé, mais encore aux idées mêmes qui avaient dirigé sa conception. Il y a identité absolue entre l'impression produite par l'aspect intérieur et extérieur du monument et l'impression purement morale (1) qui se dégage de la lecture du document officiel remis aux concurrents de 1861 (2). Il est très évident qu'à l'apogée du régime impérial, on désirait en haut lieu que le nouvel opéra projeté pour la capitale du monde civilisé fût une sorte d'édifice-type, possédant une salle et une scène aussi grandes que celles d'aucun théâtre d'Europe, mais disposant d'escaliers, de circulations, de salons et de foyers plus importants que les plus vastes d'entre eux, plus brillamment et plus luxueusement décorés... Il fallait que l'étranger de passage à Paris repartît convaincu d'avoir vu là un théâtre vraiment impérial : il fallait aussi que la silhouette de ce théâtre, que ses principaux éléments, devinssent rapidement populaires dans les pays les plus reculés. — Et à cela, tout au moins, il n'est que juste de reconnaître d'abord que Garnier a parfaitement réussi. En Australie aussi bien qu'aux Indes anglaises, on peut admettre qu'il n'existe guère d'agglomération un peu importante où il ne soit possible trouver une vue de la façade de l'Opéra ou de son fastueux escalier...



Plan de la prison de la Santé par Vaudremer.

(1) Nous reprenons les termes mêmes par lesquels Guadet définit le caractère.

(2) Ce document, rédigé par Hittorf, a été publié par la *Revue* de César Daly. Les cinq concurrents du concours définitif étaient, par ordre de classement : Ginain, Botrel et Crépinet, Garnaud, Duc et Garnier.



Fontaine Pradier à Nimes.



Eglise d'Auteuil.

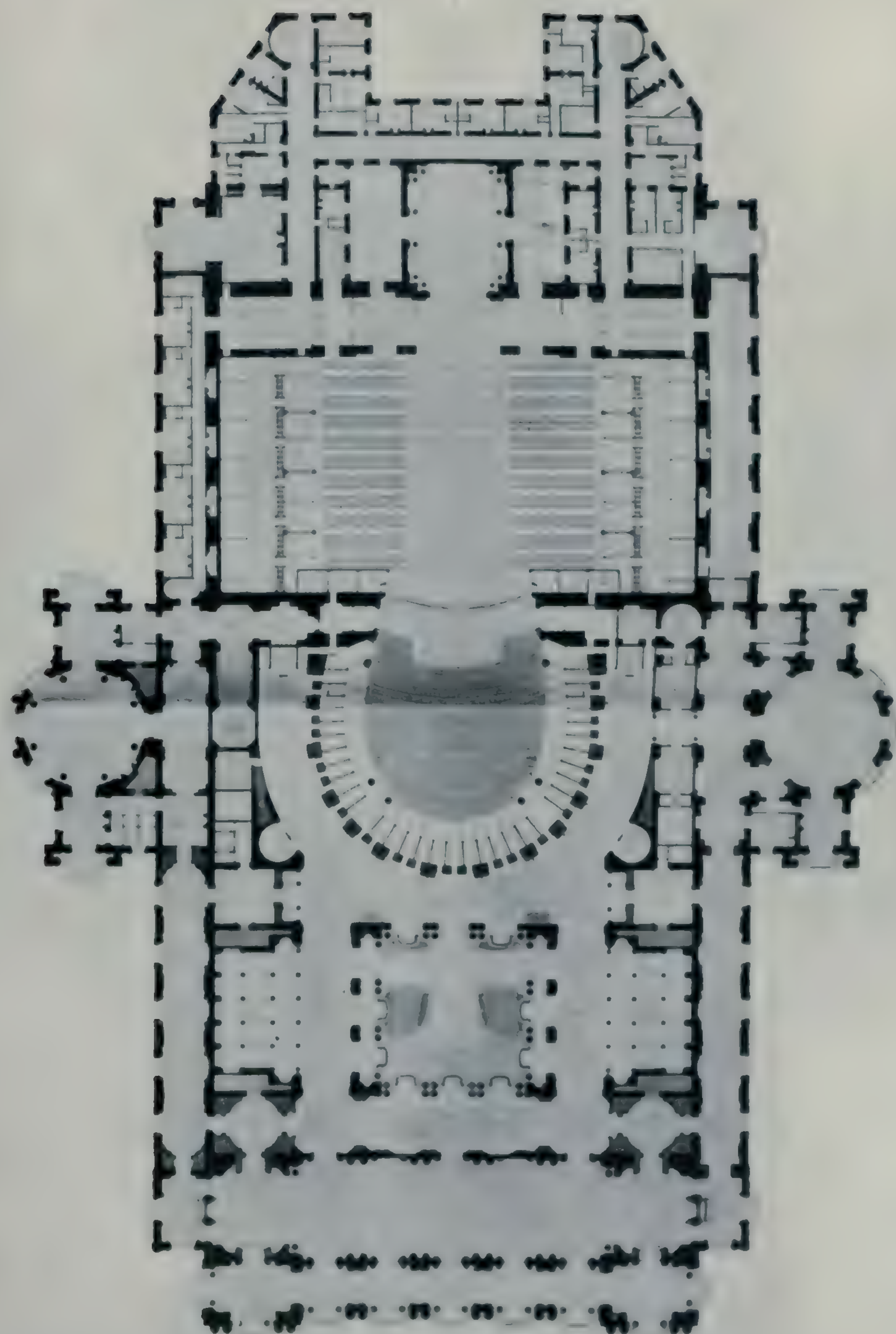


Cathédrale de Marseille.



(Photo Librairie de France)

Intérieur du Lycée Molière.



PLAN DU THÉATRE DE L'OPERA, AU NIVEAU DES PREMIERES LOGES ET DU FOYER



Façade de l'Opéra d'après Garnier.

Le plan, il faut bien le dire, est infiniment moins connu : c'est une composition magistrale. Toute l'aisance des dégagements s'y lit du premier coup d'œil, toute l'importance d'une *réception* prévue pour les bals et les fêtes officielles, toute l'ampleur de la scène et de ses dépendances. L'étude de chacun des éléments pris à part est remarquable, et la facilité *apparente* de leur ajustement a toujours été admirée par les architectes les mieux avertis. Le fait — par exemple — d'être arrivé à faire coïncider le centre des descentes à couvert avec le milieu des côtés (ce qui a permis d'obtenir des façades latérales d'une tenue absolument exceptionnelle) est une sorte de tour de force dont l'adresse n'est égalée que par sa décevante simplicité. Le plan, tout entier, est conçu avec une maîtrise semblable : ses dispositions se distinguent par une ampleur qui en accentue singulièrement le caractère de somptuosité, et certains détails sont de véritables trouvailles, notamment cette spacieuse série d'emmarchements qui, de chaque côté de l'escalier d'honneur, desservent, par des degrés très doux, l'ensemble des étages du monument.

L'agencement de la coupe, si complexe, n'est certes guère moins intéressant. Les étages *principaux*, qui se lisent en façade, et des différents niveaux de la salle se répondent de la façon la plus aisée : il semble que tout se soit arrangé sans effort et que ce soit la chose du monde la plus naturelle, d'une extrémité à l'autre de cet immense édifice, que cette correspondance des plans horizontaux, alors que, pour une même hauteur, la réception en comporte deux ou trois, la salle sept ou huit, la scène et les dépendances tout autant.

Sans posséder la haute valeur du plan, les élévations conservent du moins le caractère de dignité qui convenait à ce théâtre impérial qui était en même temps un palais. Peut-être la façade principale est-elle, dans l'ensemble, ce qu'il y a de moins réussi. L'importance du perron diminue d'autant la proportion de l'étage de soubassement, qui peut paraître un peu écrasé. L'attique n'est pas sans quelque lourdeur et, entre les deux, l'ordonnance principale manque un peu de hauteur, bien que Garnier ait pris soin de supprimer, sous ses colonnes, le piédestal qui correspond en général à la ligne des appuis. Le motif de remplissage, avec son petit ordre et ses bustes placés au centre des œils-de-bœuf, est une innovation assez plaisante, convenant bien à la clôture d'une loggia. On remarquera pourtant que, vue d'une certaine distance, la partie supérieure de ce motif cesse de paraître

suffisamment ajourée ; les baies de l'ordre principal et cet étage lui-même paraissent ainsi limités à la hauteur du petit ordre : c'est une coupure qui, dans ces conditions, nuit certainement à l'effet de l'ensemble. Les façades latérales, en revanche, ont été unanimement appréciées. Nous avons signalé avec quelle adresse un motif brillant tel que la double rampe qui donnait accès à la loge du souverain, avait pu trouver sa place, dans le plan, au milieu de l'un des grands côtés ; les rotondes qui accusent cet axe dans les élévations rappellent certains motifs de la face d'entrée, mais elles ne sont accompagnées, latéralement, que par une ordonnance très simple, ne comportant que de belles fenêtres, espacées heureusement sur de grands nus et laissant toute leur importance à ces éléments principaux. Quant à la façade postérieure, qui montre les multiples étages des dépendances dominés par l'énorme mur de la scène, elle possède une *allure* qu'on ne rencontre plus que bien rarement ; la complication maniérée de certains détails ne parvient même pas à atténuer cette impression.



L'Opéra, face latérale, d'après Garnier.



L'Opera, coupe transversale, d'après Garnier.

On sait quelle est la somptuosité un peu surabondante des intérieurs. Le grand escalier, où l'on a tenu à employer les plus riches variétés du marbre, est un morceau d'une belle tenue qui peut supporter la comparaison avec les plus célèbres compositions du même genre ; on appréciera particulièrement ces sortes de loges latérales, avec leurs balcons en corbeilles, qui, situées à quelques marches au-dessous du niveau de l'étage principal, permettent à de nombreux spectateurs d'assister au défilé d'un cortège officiel, ou simplement au va-et-vient des représentations ordinaires. La salle, dont l'architecture, pour la première fois peut-être dans un théâtre, a été complètement mise au point, dont les voussures, les retombées du plafond circulaire, leur raccord avec le grand arc de l'avant-scène, ont été étudiés avec une maîtrise réelle — a été traitée dans une tonalité dorée, d'un brun mat, que l'or véritable ne vient rehausser que par places et qui communique cependant à l'ensemble un caractère particulièrement luxueux. La décoration — surabondante et un peu uniformément *épineuse* — vient s'appliquer ici sur des surfaces simplement définies : la profusion se remarque à peine et l'homogénéité de la composition et du décor parvient à éviter encore que l'intérêt ne s'égare partout. On ne saurait en dire autant du grand foyer. Ici, l'exubérance a visiblement dépassé son but : la mesure a manqué. Trop d'éléments veulent y rivaliser entre eux : il y a trop de hauteur,

trop de coupures horizontales, trop de lustres, trop de fûts de colonnes copieusement décorés — et, sur tout cela, une profusion d'ornements, d'un style assez personnel à vrai dire tout en étant inspiré d'exemples bien connus, mais qui se caractérise par une abondance de pointes et de profils coupants qui donne à cette architecture un aspect métallique, et inopportunément *défensif*... Une fois de plus, en s'autorisant de précédents indiscutables, de morceaux tels que certains chapiteaux grecs à acanthe épineuse ou d'autres, plus tardifs, comme ceux du temple de Tivoli, mais en accentuant celles de leurs caractéristiques qui sont peut-être les plus contestables, en multipliant les motifs, en en élargissant l'échelle, en les répétant à satiété, on est parvenu à créer une architecture qui n'a plus aucune espèce de *charme* — et qui arriverait à nous faire trouver moins plaisantes ces choses admirables, qu'on appréciait suffisamment pour s'en être d'abord inspiré.



L'Opéra, façade postérieure, d'après Garnier.

Il faut pourtant se hâter de reconnaître que le *néogrec* de Garnier est supérieur, incomparablement, à ce qui s'était fait jusque-là dans cet esprit. Et d'abord il est évident que cet ensemble décoratif homogène est bien un style d'architecture : nous ne sommes plus en présence d'un artiste qui peut avoir de bonnes idées, mais qui n'arrive pas à les exprimer, faute d'un langage approprié. Le style Garnier — qui peut d'ailleurs plaire ou déplaire — possède la série complète de ses *éléments*, et ces éléments sont supérieurement étudiés. Ce qu'on peut reprocher à ce grand architecte c'est de ne pas avoir su, avec une personnalité aussi caractérisée que la sienne, se dégager, bien mieux qu'il ne l'a fait, de l'esprit peu *sensible* de son temps, et d'avoir sacrifié quand même à cette incompréhension de l'art grec qui paraît avoir été l'une des plus tristes erreurs de notre architecture pendant une bonne trentaine d'années. Qu'on ne me dise pas que l'erreur, précisément, était de s'inspirer de ceci plutôt que de cela !.. L'artiste prend son bien où il le trouve ; il le fait sien s'il est un maître. Il a, non pas le droit, mais presque le devoir de ne se laisser guider que par ses affinités personnelles : il était certes possible de puiser aux sources grecques sans être sec ni solennel, ni métallique et hérissé de dangereux piquants... Quelques années plus tard, Paul Sédille — qui fut loin d'avoir l'envergure de Garnier, — trouva bien le moyen cependant d'apporter de la distinction et du charme à une mouluration et à un décor inspirés de souvenirs identiques. Garnier, pour sa part, n'est pas sec ; et il n'est solennel que dans la mesure où le comportait son sujet : il n'a souffert en somme que de ce manque de charme qui est l'une des lacunes les plus graves de l'architecture un peu facilement satisfaite de son temps.

Les débuts de ce très grand artiste avaient été relativement pénibles : tout au moins dut-il attendre assez longtemps l'occasion qui devait lui offrir la fortune et la célébrité. Grand prix à vingt-trois ans, il terminait ses études en 1852 par sa restauration polychrome du temple d'Egine. Pendant huit ou neuf ans il s'occupa à des travaux obscurs, non sans entreprendre à l'occasion, pour le duc de Luynes, un ouvrage sur les tombeaux angevins de la Sicile et de l'Italie méridionale, qui ne fut pas publié faute de procédés de reproduction acceptables. C'est seulement le concours de 1861 qui lui permit de donner sa mesure.

A côté d'un monument tel que l'Opéra, les autres œuvres de Garnier prennent forcément une importance assez relative. On connaît pourtant la silhouette assez caractérisée de son *Casino de Monte-Carlo*, où ses qualités, comme ses défauts, se retrouvent si nettement accusés. C'est lui aussi qui construisit à Paris, le *Cercle de la Librairie*, boulevard St-Germain, le *Nouveau Cirque*, et le *panorama Marigny* (aujourd'hui trans-



Escalier de l'Opéra.

formé). L'observatoire de Nice et l'église de *Bordighera*, où il s'était créé une agréable résidence, furent encore exécutés d'après ses plans.

Il est évident que le nom de Garnier restera attaché surtout au luxueux théâtre qui a été son œuvre maîtresse. Plus heureux que la plupart des architectes qui eurent à élever des monuments aussi importants — et qui ne purent ni les achever, ni imposer à leurs successeurs l'exécution pure et simple de leurs dessins primitifs, — il eut la chance de réaliser cette œuvre à peu de chose près comme il l'avait conçue, et d'en poursuivre l'étude jusqu'au bout. Il est surprenant, à ce point de vue, qu'un édifice aussi complexe et qui comporte une telle variété de détails de pierre, de marbre, de bronze ou de bois, puisse donner aussi nettement l'impression d'avoir été dessiné tout entier *par la même main*... Ce formidable labeur de quatorze années arriva probablement à son heure : Garnier avait trente-six ans lors du concours du début et il atteignait la cinquantaine quand l'Opéra fut inauguré (1). C'est l'un des rares architectes dont le nom, à l'égal d'un sculpteur ou d'un peintre, parvint à être connu du grand public ; il put jouir, assez jeune encore, d'une notoriété brillante et sans doute le siècle suivant ratifiera-t-il pleinement l'hommage de ses contemporains.

Moins correct que Percier ou que Duban, moins puissamment simple dans ses conceptions qu'Hittorf, Garnier sut se distinguer par des qualités toutes nouvelles d'abondance et de verve qui l'éloignent de Duc, ou même de Labrouste, autant que l'exubérance d'un Bernin le sépare de la pureté d'un Bramante. Mais le Bernin, pour n'avoir pas été un *pur*, n'en fut pas moins un artiste prodigieux. Et Charles Garnier possède bien quelque chose de son adresse et de sa grandiloquence, de sa demi-folie qui ne fut peut-être pas tout à fait du génie, mais qui, tout de même, fut mieux que du talent.



Le Casino de Monte-Carlo.

(1) Le 5 janvier 1875 par une représentation du *Faust* de Gounod.



(photo N. D.)

LE FOYER DE L'OPERA

" L'Art Français de la Révolution à nos jours "



Le Grand Palais.

CHAPITRE VI

LA FIN DU XIXe SIÈCLE - 1870 à 1900

**Eclectisme de la fin du siècle. — L'architecture religieuse : le Sacré-Cœur.
N.-D.-des-Champs et l'œuvre de Ginain. — Fourvières et Lourdes. — Les églises de Guilbert.
Saint-Martin de Tours et l'œuvre de V. Laloux.
L'architecture civile : Coquart, Nénot, Pascal — Influence de l'enseignement de Jules André.
L'architecture privée : Paul Sédille.
L'Exposition de 1900. — Le Grand et le Petit Palais.**



L'ARCHITECTURE des trente dernières années du siècle manifesta dès la chute de l'empire, un caractère très nettement différent. Il est vrai qu'à la faveur de la grosse reprise d'activité qui suivit la guerre de 1870, on se mit évidemment à beaucoup construire, et cela de tous les côtés à la fois : mais on ne construisait guère moins sous le second empire. En tout cas le changement de régime n'affecta en rien l'essor de l'architecture *officielle*, et si, de ce côté, on ne produisit pas de chefs-d'œuvre, ce n'est certes pas faute d'avoir entrepris assez de travaux. Bien qu'il n'y eût plus, à la tête de l'Etat, une volonté dont ce fût le rôle d'imposer des programmes aussi vastes que ceux du *Palais du Roi de Rome*, de l'achèvement du Louvre ou, plus récemment, que celui de l'Opéra, on sut cependant encore proposer à l'ingéniosité des architectes la solution de quelques beaux problèmes.

Les programmes envisagés eurent certainement, en général, un caractère plus utilitaire et, par cela même, moins brillant. Mais, bien que nous touchions presque ici à l'époque contemporaine — dont on est volontiers tenté, *à priori*, de ne pas s'exagérer la valeur, — il est évident que nous allons nous trouver en présence d'une architecture plus *vivante*, d'une inspiration plus variée, prompte à s'assimiler au besoin des méthodes et des matériaux nouveaux.

Je ne crois pas au pouvoir de certains mots. Et je suis fort éloigné de penser que le fait d'avoir inscrit celui de *Liberté* sur les parois des édifices publics ait pu donner, en effet, la moindre liberté à la composition des artistes de la troisième république ; mais il est certain que la conception se fit plus libre, grâce peut-être à un éclectisme mieux compris. Une fois déjà, lors de l'apparition des premières œuvres de Duc et de Duban, les artistes, même les plus classiques, avaient *paru* secouer le joug de l'antiquité,

alors qu'ils s'étaient bornés à la méconnaître seulement un peu moins. Et, bien que je ne croie pas non plus que les architectes de la fin du dernier siècle aient eu beaucoup plus de *culture* que leurs devanciers, il est évident que ceux-là même qui ne firent que suivre simplement la tradition témoignèrent d'une intelligence des formes grecques ou romaines qui commençait à aller plus loin que la vision, entrevue dans un ouvrage quelconque, d'un temple, gravé au trait, au milieu d'une grande feuille de papier blanc... On sembla commencer à comprendre que les manifestations de l'art d'un peuple dépendent d'un *entourage* moins inexistant ; que la langue, la littérature, que les mœurs et les institutions de ce peuple créent une ambiance particulière dont il serait puéril de méconnaître l'importance : et l'on en vint à apprécier les grandes époques, non plus en bloc et sans examen, mais en retenant d'elles, surtout, les formes qui ont exprimé le mieux leurs préoccupations, leurs préférences, leur *esprit*. La notion du classique s'élargit de plus en plus et l'éclectisme de l'inspiration permit désormais la recherche du *caractère*, grâce à une constante variété.

Aussi bien a-t-on reproché à cette fin d'un siècle de n'avoir eu aucun style bien à elle et d'avoir borné son effort à ressusciter tous les styles à la fois. Il y a là, certes, quelque injustice, car vingt ou trente années sont peu de chose dans l'évolution de l'art d'un peuple et l'étude renouvelée de styles assez divers en effet n'aura pas été sans aider puissamment à la lente élaboration des *éléments*, encore imprécis, qui seront ceux de l'architecture de demain. Il y a eu là, à mon sens, une période de transition très féconde, dégagée de toute formule préconçue et prête à diriger, à l'occasion, son ardeur et son ingéniosité vers des recherches nouvelles, telles, par exemple, que la mise en œuvre du fer, employé laminé et rivé.

Une sorte de fièvre d'étude, stimulée semble-t-il par le développement des arts mécaniques, va s'emparer des artistes et des constructeurs. De tous côtés leur attention sera sollicitée ; les uns chercheront à utiliser des revêtements céramiques, d'autres s'efforceront d'améliorer la distribution des *appartements*, si négligée depuis près de cent ans, — ou d'acclimater pour nos modestes maisons de campagne le style, parfois plaisant, des *cottages* anglais. Certains programmes aussi vont prendre une importance inattendue : les lois scolaires entraîneront, à elles seules, la construction d'un nombre considérable d'édifices, écoles primaires, collèges ou lycées ; les banques, les grands magasins donneront lieu à des compositions toutes nouvelles, dont quelques-unes au moins témoigneront de belles qualités : l'étude, entièrement classique, de l'ancien magasin du *Printemps* (1) n'empêchera par cette construction en pierre et fer de servir de prototype — de base d'études tout au moins, — aux nombreux essais entrepris dans ce sens presque jusqu'à nos jours.

A vrai dire, l'éparpillement des efforts dans une foule de directions n'a pas été sans nuire à la valeur des résultats obtenus isolément. Un peu partout il y a eu manque de doctrine, manque d'entente, souvent même manque de compréhension entre les groupes les mieux intentionnés. Mais cette somme de travail ne saurait avoir été tout à fait improductive et ce n'est pas par pur hasard que toute une génération d'artistes a su, dans les premières années du XXe siècle, s'adapter avec une aisance pareille aux exigences d'une architecture entièrement renouvelée. Sans doute, par leur diversité même, les réalisations un peu hâtives des vingt dernières années du siècle précédent ont-elles aidé plus efficacement au développement de notre art contemporain que n'auraient pu le faire cent ans de recherches mieux coordonnées, mais limitées à une esthétique aussi exclusive que l'avaient été celles de l'époque Louis XVI, de l'Empire ou de la Restauration.

L'architecture religieuse, qui à toutes les époques a produit des œuvres imposantes, ne paraît avoir inspiré d'une façon tout à fait heureuse qu'un nombre d'architectes fort restreint. Autant d'ailleurs l'art religieux s'était montré jusqu'ici homogène, — au point que la plupart de ses manifestations paraissent, mieux que d'autres monuments, résumer l'architecture d'un peuple à un moment donné de son histoire — autant, dans cette forme d'art où la tradition paraît pourtant devoir jouer un rôle prépondérant, l'inspiration paraît hésitante et inquiète, indécise entre le roman de Périgueux et d'Angoulême, l'esprit gréco-romain de la Renaissance, et celui même, plus simple, des premiers édifices chrétiens.

Après avoir rappelé les églises de *Vaudremer* qui ont été élevées après 1870 : Notre-Dame d'Auteuil (qui date de 1883) et l'église grecque de la rue Bizet, édifice purement étudié, dont la décoration intérieure

(1) Construit par P. Sédille en 1890.

présente une réelle distinction; après nous être bornés à noter le résultat si médiocrement honnête obtenu par *Uchard* à St-François-Xavier (1874), nous signalerons en premier lieu la grande église votive, le *Sacré-Cœur*, construite sur la colline de Montmartre à la suite d'un concours brillant dont le prix, assez justement, fut décerné à Paul *Abadie*. Ce grand monument, dont l'exécution (confiée à *Rauline*, son élève, après la mort d'Abadie) rencontra de grosses difficultés matérielles du fait que l'on dut, pour trouver le bon sol, descendre des puits bétonnés à une profondeur décourageante, a été, comme tant d'autres, fort diversement apprécié. On ne peut que louer la disposition frappante du plan, avec son dôme bien central, son chœur important qui se prête à la pompe des cérémonies, avec ses vastes déambulatoires et sa ceinture de chapelles rayonnantes. Le choix de l'architecture, inspirée des plus beaux exemples de l'époque romane française, ne saurait prêter à aucune critique, et il est incontestable que la silhouette générale de l'édifice — qui se voit de bien des points de Paris — couronne d'une façon très heureuse la masse de ses innombrables constructions. Assez souvent l'église, restée blanche parce qu'elle domine les fumées de la grande cité, se détache en clair sur le fond du ciel,



(Photo Librairie de France)
Saint-François-Xavier.



(Photo Librairie de France)
Le Sacré-Cœur.

— suspendue, semble-t-il, au-dessus des vapeurs qui embrument la ville et les flancs même du *Mont des Martyrs*... Paris, qui possède heureusement quelques dômes, n'en avait certes pas qui se prêtât par sa situation à un effet comparable, auquel nous sommes maintenant habitués, mais que les étrangers de passage ne peuvent manquer de trouver assez beau. La façade principale, quand on l'examine de près, n'est évidemment pas de la même valeur que l'ensemble : les motifs n'en ont pas toute l'ampleur qui conviendrait à une composition faite pour être vue et appréciée de si loin. Il est permis d'ailleurs de se demander si les emmarchements amorcés en avant du monument lui créeront bien, malgré leur développement, un soubassement digne à la fois de l'édifice et de la ville qu'il couronne assez noblement. L'escalier du Sacré-Cœur vaudra-t-il celui de la Trinité des Monts ?..

On peut aussi faire quelques réserves sur l'importance du campanile, élevé dans les premières années du XXe siècle. Son emplacement, fort bien choisi au-dessus de la Chapelle de la Vierge, présentait pourtant un certain danger; placé un peu près du grand dôme, il devait, ou le dominer nettement en hauteur tout en demeurant assez élancé, — ou laisser à ce dôme l'importance principale, comme c'est le cas à Florence, où pourtant le campanile ne saurait passer pour un élément d'un médiocre intérêt. Il y a, dans le cas du Sacré-Cœur, une réelle hésitation et le clocher, vu de certains points de Paris, notamment sur les faces latérales, prend, en diagonale, une largeur qui égale celle du dôme, tout en ne le dominant que fort peu. L'étude de ce campanile, dû à M. Lucien

Magne, est du reste intéressante si on le considère isolément.

L'église Notre-Dame-des-Champs, qui date de 1878, fut construite par *Léon Ginain* (1). Ce monument, qui



Notre-Dame-des-Champs. (Photo Librairie de France)

sans doute n'est pas entièrement *réussi*, mérite à bien des points de vue que l'on s'y arrête un instant. Tout d'abord, il ne saurait manquer de l'intérêt qui s'attache aux moindres œuvres d'un artiste aussi capable et aussi consciencieux, — quand on sait surtout que, sur un programme pareil, il a dû faire réellement de son mieux. Puis, il y avait une telle bravoure à adopter cette disposition pure et franche qui dégage, en façade, les trois nefs de l'église pour rejeter en arrière et sur le côté le clocher, élément accessoire, que toute étude de ce *parti* (le plus beau, mais le plus difficile de tous) s'impose forcément à l'attention. C'est la disposition de St-Zénon; c'est aussi celle du dôme de Pise. Pourtant, la façade de Ginain reste froide, bien que les éléments en soient étudiés correctement et, en somme, adroitement coordonnés. L'intérieur de l'édifice, non plus, ne présente pas un caractère bien marqué : le campanile seul, peut-être, mérite d'être loué en tout point. Peut-on dire que ce soit là l'erreur d'un homme de grand talent ? Il est certain que l'artiste, d'un bout à l'autre de son œuvre, s'est efforcé d'y mettre *du sentiment :* et c'est ce sentiment surtout qui, nulle part, n'apparaît avec assez de clarté. C'est grand dommage, car la disposition générale de cette église était singulièrement intéressante.

Nous avons vu que, lors du premier concours en vue de la construction de l'Opéra (1860), c'est le plan de Léon Ginain qui avait été tout d'abord distingué; il semble bien d'ailleurs que quelque chose ait subsisté, dans le monument de Garnier, des dispositions primitives de cet avant-projet. Sans doute, dans un travail de cette importance, Ginain eût-il trouvé l'occasion de donner toute sa mesure, — mais il était loin d'avoir le *tempérament* de Garnier et l'Opéra, étudié par lui, eût risqué d'être plus sobrement académique et plus froid. La bibliothèque de l'Ecole de Médecine, dont la longue façade sur le boulevard St-Germain est venue compléter, en 1900, les constructions de la rue de l'Ecole entreprises dès 1786 par *Gondouin*, offrait à l'architecte un programme plus sévère et pour lequel une correction très classique lui était pour ainsi dire imposée. L'étude de l'ordre ionique et de la belle porte à cariatides témoigne d'une connaissance approfondie de l'art grec, mais aussi d'une réelle intelligence dans l'application de ses éléments à un monument moderne d'une destination précise et réclamant une architecture *caractérisée*. Nous sommes loin ici des répliques du péristyle de Pœstum qui, jadis, suffisaient à tous les besoins : on a su se dégager des entraves de l'archéo-

(1) Léon Ginain (1825-1898), élève de Le-Bas, grand prix en 1852 et membre de l'Institut en 1881.



BIBLIOTHÈQUE DE L'ECOLE DE MEDECINE, PAR GINAIN

logie pure et il est intéressant de rapprocher cette composition des façades analogues exécutées par Labrouste et par Duban, l'une dans la cour de l'Ecole des Beaux-Arts, l'autre à la bibliothèque du Panthéon.

L'école pratique de Médecine (1885), et la clinique d'accouchement de la rue N.-D.-des-Champs qui comporte un porche agréablement étudié, furent construites également sur les plans de Ginain. Il lui était d'ailleurs réservé de terminer sa carrière par une œuvre plus aimable, puisqu'il acheva en 1893, non loin du Trocadéro, le musée Brignole-Galliera où, sans doute, on a voulu exposer trop de choses dans un édifice prévu avec un nombre de salles très restreint et qui conviendrait mieux pour abriter une collection de modeste importance. Avec sa cour en hémicycle, ses portiques latéraux curieusement disposés, avec son bâtiment principal dégagé sur trois faces, il a conservé quelque chose du *casin* des amateurs de la Renaissance. Le détail est correct, sans plus; mais peut-être Ginain était-il moins désigné pour réussir une architecture qui ne réclamait que du charme et de la légèreté. Il est certain que la décoration reste un peu banale, même là où elle veut être riche, ou simplement aimable.



Musée Galliera. (Photo Librairie de France)



Fourvières.

La construction de l'église votive du Sacré-Cœur a donné, tout au moins, un résultat assez intéressant : la basilique de pèlerinage élevée en 1872 à Lyon, au haut de la colline de Fourvières (1), ne semble avoir été un succès qu'au point de vue de la foule de visiteurs qu'elle a toujours réussi à attirer. Sa silhouette, alourdie par des tourelles un peu inattendues, n'a rien de particulièrement plaisant et le caractère du détail, d'un néo-grec exacerbé, s'apparente mal à l'esprit de l'architecture, qui hésite entre le gothique et le roman; la richesse même de la décoration (où les matériaux ne sont pas toujours aussi précieux qu'ils voudraient le paraître) va un peu à l'encontre de son but, rien n'étant moins vraiment luxueux que la richesse répandue sans discernement partout. Il y avait là un *sujet* des plus passionnants : on peut dire qu'il n'a pas été traité du tout.

Il est profondément regrettable pour l'art religieux que les membres du clergé, que les fabriques, les fidèles eux-mêmes, que ceux qui sont chargés à notre époque de réaliser les plus beaux rêves de l'art religieux, ne soient pas un peu mieux avertis des choses de l'architecture, et qu'ils ignorent tout des traditions

(1) Cette église, œuvre de Bossan, a été achevée à la fin du siècle par Louis Sainte-Marie-Perrin.



Lourdes.

et des monuments les plus remarquables, au point d'être convaincus — par exemple — qu'une église à charpente apparente n'a pas un caractère *chrétien*... Les programmes les plus admirables sont ainsi si cruellement amoindris par une interprétation piteuse qu'il faut faire effort, le plus souvent, pour comprendre qu'il y avait là *l'occasion* d'autant de chefs-d'œuvre.

Le sanctuaire de Lourdes, visité, lui aussi, chaque année par de si nombreux pèlerins, était précisément une de ces occasions, assez rares, où il était possible, et presque facile, de faire quelque chose de très beau (1). L'esprit général du programme, le grand élan de foi qui animait les fondateurs, la particularité des deux églises superposées et des rampes d'accès du chemin des processions, enfin la valeur du paysage environnant, tout cela constituait un ensemble si frappant que, malgré tout, on n'est pas arrivé à l'annihiler entièrement et qu'il en reste, tout au moins, une *disposition* assez remarquable en dépit des pauvretés de la réalisation. Là où il fallait du sentiment et du rêve, on ne nous a donné que des motifs plus ou moins secs, d'une architecture timide et attristée.

Il faut arriver plus près de la fin du siècle pour voir surgir des édifices religieux d'une inspiration plus haute et d'un caractère plus accentué. Il convient de citer parmi ceux-ci les deux chapelles de la rue Jean Goujon, dûes au talent d'Albert *Guilbert*. La première date de 1899 : c'est le monument élevé aux victimes de l'incendie du Bazar de la Charité. Si certains motifs de la façade peuvent paraître, à l'exécution, un peu petits, l'intérieur du dôme satisfait pleinement, ainsi que les deux modestes galeries aux parois desquelles sont adossés quelques tombeaux d'une belle distinction. Le second édifice est une église arménienne (1905). On avait adopté pour le premier cette variété du Louis XVI, modifiée par des inspirations de Delafosse et de Piranèse, qui a été le style des années proches de 1900 : ici, il a bien fallu faire appel aux traditions arméniennes et tenir compte des conditions imposées par un rite spécial. L'intérieur de l'église, très étudié, avec sa charpente toute particulière, em-



Chapelle de la Charité, par Guilbert.

(1) Les travaux de Lourdes furent confiés d'abord à Hippolyte Durand, vers 1876. Il construisit la basilique. L'église du Rosaire et les rampes sont dues à Hardy qui y travailla de 1885 à 1889.

prunte à cet élément un caractère d'exotisme chrétien qui ne manque ni de saveur ni d'intérêt; la façade, d'une jolie proportion, monumentale malgré ses dimensions restreintes, décorée de bandeaux sculptés dont l'esprit rappelle les plus beaux exemples du roman méridional, est d'une inspiration plus latine, plus classique pour nous, bien que l'architecte ne se soit guère écarté, comme de juste, des dispositions principales des quelques édifices arméniens qui ont échappé à une ruine plus ou moins complète. Le porche, en particulier, est un morceau tout à fait savoureux

Il faut cependant aller jusqu'en Touraine pour trouver le type achevé de l'église catholique tel qu'on le pouvait concevoir dans les dernières années du XIX[e] siècle. La basilique St-Martin est l'une des parures de Tours et la première œuvre marquante d'un de ses enfants, de Victor *Laloux*, qui devait par la suite attacher son nom à tant de travaux importants et atteindre dans l'enseignement, en formant plusieurs génération d'élèves, à une maîtrise si incontestée. On peut mesurer ici le chemin parcouru depuis Hippolyte Lebas, qui lui-même avait marqué déjà un tel progrès sur ses prédécesseurs, en faisant montre d'une intelligence plus *sensible* de l'esprit basilical... Nous avons signalé à l'occasion les tentatives intéressantes de Lequeux et nous avons rendu justice à la conception toute romaine de Hittorf. Plus près de nous, nous avons estimé à sa valeur l'étude très poussée et assez définitive de Vaudremer à St-Pierre de Montrouge. Et nous avons déploré que ce monument si complet, d'une structure si impeccable, pût manquer d'une qualité essentielle : de ce charme pénétrant des grands exemples dont il est visiblement inspiré. A Tours, l'éclectisme averti qui a été celui des maîtres qui se sont succédé depuis Duc et Duban, l'inspiration sensible qui ne s'attache pas à l'imitation du détail sans importance, mais bien aux éléments vraiment caractéristiques des œuvres du passé, ont donné cette fois la mesure de leur fécondité. On a puisé partout, semble-t-il : à chaque pas, un aspect nouveau impose à l'esprit le souvenir d'une des basiliques les plus justement réputées; et pourtant l'église qui rappelle tant de monuments admirables n'a de rapport réel avec aucun d'entre eux. Le plan, très remarquable, est celui d'une basilique à transept. Mais si la nef et les bas-côtés sont charpentés à la manière de Monreale, la croisée est couverte par un dôme assez élancé qui donne toute son importance au sanctuaire et éclaire de la façon la plus heureuse le *ciborium* du maître-autel, placé en avant de l'hémicycle. Toute cette partie de l'église est d'ailleurs fortement surélevée, ce qui permet à l'officiant de dominer l'assistance : mais on a profité surtout de la différence des niveaux pour créer, de chaque côté de la nef principale, et bien en évidence, de larges accès à la crypte où se trouve le tombeau du saint. L'ensemble est traité avec cette maîtrise déconcertante des œuvres bien

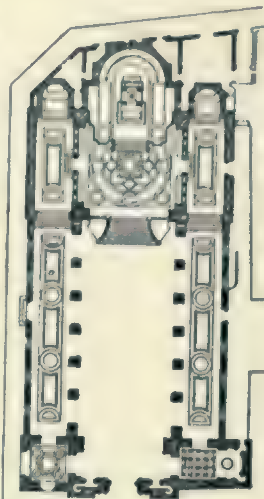


Eglise arménienne.
(M. Guilbert, architecte).



Porche de l'église arménienne (M. Guilbert, architecte).

venues, qui permet de croire que l'artiste n'a eu, en réalité, aucune peine et que chaque élément a pris de lui-même la place qu'il occupe, parce qu'il était impossible de le mettre ailleurs que là. La décoration, sobrement limitée à quelques points d'une grande richesse, ne le cède en rien aux qualités de la proportion... Mais tout s'efface, semble-t-il, devant l'effet de l'ensemble, devant l'impression particulièrement émouvante qu'on ressent en pénétrant dans ce monument si simple à la fois et si somptueux. J'oublierai difficilement que lorsque pour la première fois j'eus l'occasion de visiter la basilique St-Martin, c'était au retour d'un voyage où, de Monreale à Venise, du bas en haut de la péninsule, je venais de revoir toute une série d'édifices grandioses qui comptent évidemment parmi les plus beaux de la chrétienté. Mes yeux étaient encore pleins des richesses de la Sicile, de Pise, de Florence et de Rome; que pouvais-je attendre d'un monument moderne?.. J'ai poussé la porte de l'église de Tours — et j'ai été immédiatement stupéfait. Et certes, la simple évocation de ce souvenir personnel en dit plus long, pour moi, que l'éloge le plus pompeux.


Tours. Eglise Saint-Martin.

L'extérieur de la basilique est du reste non moins plaisant. L'abside, avec l'arrangement toujours difficile des absidioles et de la sacristie, a été traitée avec une adresse réelle; et la face principale, qui comporte un porche d'une dimension assez imposante pour abriter dans son ouverture la rose de la nef majeure, est une composition puissante qui force l'attention, qui nous avertit d'abord que nous sommes en présence d'une œuvre et qu'elle ne pourra, en tout cas, nous laisser indifférents.

Nous voici donc cette fois devant un monument complet. Il n'y a plus ici cette hésitation dont nous nous sommes plaints si souvent. L'artiste a su ce qu'il voulait. Il a adopté délibérément un parti des plus simples — *un parti qui*, semblait-il, *ne pouvait plus donner rien de nouveau;* — il a choisi une architecture et il a bien voulu en déterminer les *éléments*. Il a commencé par établir un bon plan et par élever sur les lignes de cette première conception des corps de bâtiment dont les masses relatives, à elles seules, eussent suffi à constituer un édifice complet... mais il ne s'est pas arrêté là, et il a habillé cet ensemble, une fois sa proportion définie, d'une parure ornementale étudiée avec un souci constant, à la fois du caractère religieux d'une église en général, et du caractère, bien plus spécial, de la coupe et de l'élévation adoptées: ainsi cette ornementation fait corps avec l'édifice et contribue à donner au tout une impression de complète unité. Mais partout le décor est resté subordonné aux élévations, les élévations aux coupes, les coupes au plan et le plan à la conception générale. Rien de plus méthodique, ni de plus *ordonné:* l'effort ne se sent nulle part, et il semble qu'il soit aisé d'en faire autant... C'est ce que Vasari, en parlant de la Farnesine, exprimait en disant qu'elle ne paraissait pas avoir été construite, mais bien être née toute seule: *veramente nata*. Et c'est cela en vérité. — Mais nous savons malheureusement que ce n'est là qu'une impression d'artiste, et qu'il est beaucoup plus malaisé que cela de mettre toutes les ressources de l'art au service d'une belle idée bien simple.


Tours. La basilique Saint-Martin.

J'ai insisté quelque peu sur ce point parce qu'une construction comme celle-ci, ou telle que l'Hôtel de

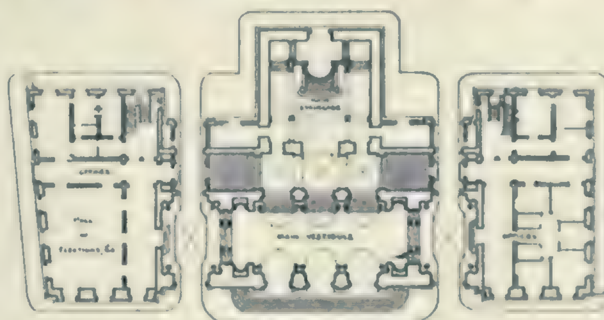
Ville élevé, à Tours également, par le même architecte, démontre plus victorieusement que toutes les théories le prix qu'on peut attacher à l'étude de la proportion des masses et des espaces. Il est visible dans ce dernier monument que le détail n'a pu prendre, malgré sa richesse, qu'une importance tout à fait secondaire et que les grandes lignes à elles seules, sur un plan supérieurement ordonnancé, ont suffi à donner à cet édifice municipal, une allure définitive qui lui permet, jusqu'à un certain point, de représenter pour nous *l'état de la question* au moment de sa construction (1899). On pouvait revêtir cette ossature d'un décor entièrement différent : s'inspirer du moyen âge, de la Renaissance italienne ou — comme on l'a fait à la mairie du X[e] arrondissement de Paris (1) — de l'esprit de la Renaissance française ; l'édifice bien certainement n'y aurait ni gagné ni perdu. On sent d'emblée que ses qualités de composition le mettent au-dessus d'une question de mode, ou du choix de telle ou telle mouluration. L'hôtel de ville de Roubaix, également de Laloux, mais exécuté plus récemment (1902) se signale par des qualités différentes : l'architecte n'a eu cette fois qu'à achever l'œuvre d'un autre et qu'à composer une façade digne d'un monument de cette importance. Rien de surprenant à ce qu'en dépit des proportions grandioses de l'édifice, on prête plus d'attention à l'ornementation, à tout ce qui constitue le décor de ce frontispice vivant et très brillant.



Tours. Intérieur de Saint-Martin.

La gare de Tours, étude assez curieuse d'un parti de gare *terminus* qui sépare nettement le côté départ du côté arrivée, — la grande gare du Quai d'Orsay à Paris où tant de difficultés ont été vaincues, sont d'autres œuvres de cet artiste puissant, auquel on doit aussi la partie de l'immeuble du Crédit Lyonnais qui donne sur la rue du 4 Septembre (1).

L'architecture civile, durant le dernier quart du XIX[e] siècle a produit un si grand nombre d'édifices administratifs et de monuments publics qu'une étude, même superficielle, des principaux d'entre eux dépasserait de beaucoup le cadre d'un exposé forcément succinct. Il faut nous borner à énumérer les œuvres qui paraissent représenter le mieux l'esprit d'une époque très diverse dans ses manifestations et où l'on s'est efforcé, partout, de rajeunir l'étude des différents programmes en les façonnant aux nécessités de la vie moderne, dont les exigences se montraient plus impérieuses de jour en jour.



Hôtel de Ville de Tours. Plan.

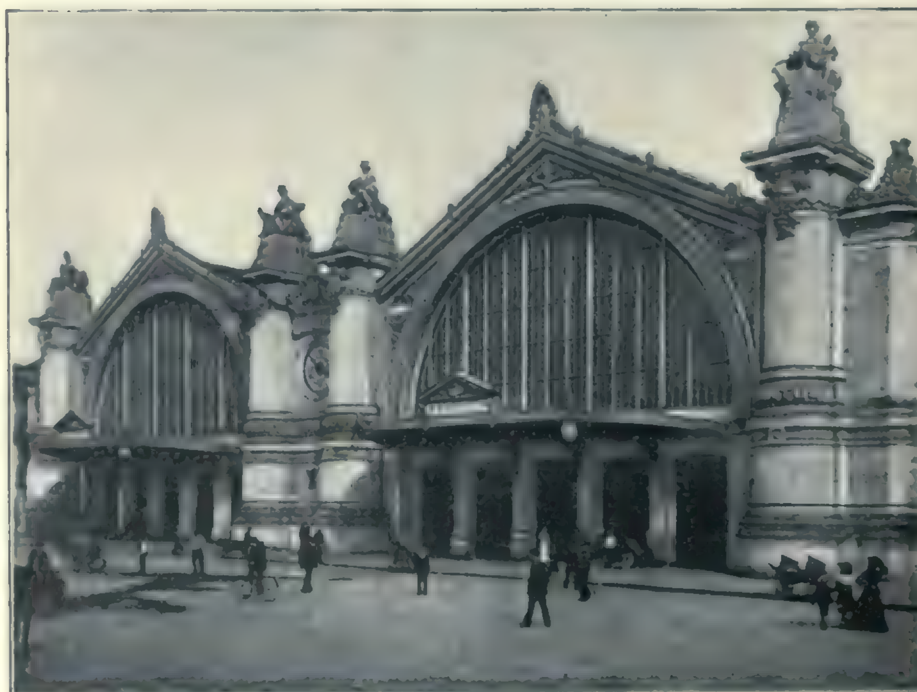
Il convient, avant tout, de rendre hommage à l'une des grandes figures de ce temps, à Georges-Ernest *Coquart*, né en 1831 dans une situation plus que modeste et qui mourut plus pauvre encore, en 1902, après n'avoir dû qu'à l'opiniâtreté de son travail, à la sûreté de son talent — qui s'imposait vraiment trop... — d'avoir forcé l'indifférence de ses confrères en arrivant jusqu'à l'Institut, et qui semble avoir réalisé pour notre édification le type de l'*Artiste*, avec tout ce que ce mot peut donner à entendre de plus beau, de plus large et de plus élevé. Il s'agissait là, malheureusement pour

(1) Construite en 1895 par J.-E. Rouyer.

(1) Cette dernière œuvre en collaboration avec A. Narjoux.



L'Hôtel de Ville de Tours, par V. Laloux.



La gare de Tours.

lui, d'un type quelque peu suranné et Coquart, pour qui rien ne comptait en dehors de la perfection de son travail, vécut dans son siècle comme un homme d'un autre âge fourvoyé dans une société où — déjà — il était moins indispensable d'atteindre à cette perfection que de *se remuer*... Coquart ne se remua pas. Trop artiste pour rechercher des affaires et pour s'attacher une clientèle, trop artiste pour ne pas étudier tout lui-même et pour ne pas reprendre dix fois le dessin d'un détail qui ne lui paraissait pas bien venu, il fut trop artiste aussi pour être compris par les puissants du jour qui n'hésitèrent pas, en fin de compte, à le *remercier* parce que ses travaux n'avançaient que lentement, comme on remercie un fournisseur qui ne livre pas sa marchandise à l'heure indiquée... Aussi l'importance de son œuvre ne se mesure-t-elle guère à la masse des matériaux qu'il lui fut donné d'employer. Peu d'architectes ont moins construit : mais peu aussi, pensons-nous, peuvent se flatter de n'avoir, comme lui, produit que des chefs-d'œuvre. La décoration de la Cour de Cassation est une composition unique, d'une perfection raffinée, et les monuments commémoratifs de Coquart témoignent d'une telle maîtrise qu'on comprend, au premier coup d'œil, qu'il sera impossible de faire mieux : ils donnent cette impression de jeunesse éternelle qui n'est le privilège que de ce qui est véritablement beau.



(Photo Libr. de France)
Façade du Crédit Lyonnais, rue du 4-Septembre.



Monument des généraux Lecomte et Clément Thomas.

Le monument élevé au cimetière du Père-Lachaise à la mémoire des généraux Lecomte et Clément Thomas (1875) possède, à un degré surprenant, ce caractère de pérennité, qui ne lui attache aucune date et qui permet de supposer qu'il n'eût été désavoué par aucune des grandes époques de l'histoire : ni l'Egypte ni les Grecs ne l'eussent trouvé indigne de leurs morts, — et les plus modernes parmi les artistes du XX[e] siècle (qui n'apprécient que médiocrement l'ensemble des œuvres du siècle dernier) font volontiers une place à part à cette



Monument de Coulmiers.



Monument d'Henri Regnault, par Coquart et Pascal. (Ph. Lib. de Fr.)

composition simple et frappante, pour laquelle l'architecte a été puissamment aidé par le talent du sculpteur *Cugnot*. Le monument du champ de bataille de Coulmiers (1877), cette croix massive qui couronne un ossuaire de la plus extrême simplicité, témoigne de qualités non moins hautes : il y a là le même *sentiment*, la même mesure dans l'emploi des moyens, le même mépris de toute emphase. L'idée exprimée est bien claire; beaucoup de soldats sont tombés à cette place : un tertre et une croix, — et la réunion de leurs tombes reste encore une tombe de soldat... Il est à craindre que les monuments inspirés par les souvenirs de la guerre récente n'atteignent pas souvent à un pathétique aussi réel, sans recourir au moindre ornement sculpté, à l'aide de quelques blocs à peine équarris.

Quant au beau monument d'Henri Regnault, — adossé au mur de la *Cour du Mûrier* à l'Ecole des Beaux-Arts, — c'est une œuvre infiniment plus populaire et mieux faite d'ailleurs pour séduire, par la complexité des motifs, la richesse de la matière et l'intérêt de la décoration. Ici, Coquart a collaboré avec *J.-L. Pascal*, et avec les sculpteurs *Degeorge* et *Chapu*. La délicatesse de l'ensemble, non moins que le charme de la figure de la *Jeunesse*, a valu à cette jolie composition une sorte de célébrité... Elle date de l'époque où Coquart, comme architecte des Bâtiments Civils, était chargé de l'achèvement de l'Ecole des Beaux-Arts. S'il restaura la Cour du Mûrier, il eut aussi à décorer le grand hall du Musée des Etudes et à y disposer la collection des divers moulages. C'est lui qui eut l'idée de placer là un angle du Parthénon et deux des colonnes du temple des Dioscures; et c'est encore à lui qu'on doit le plaisant arrangement du Musée de la Renaissance, dans l'ancienne chapelle des Petits-Augustins...

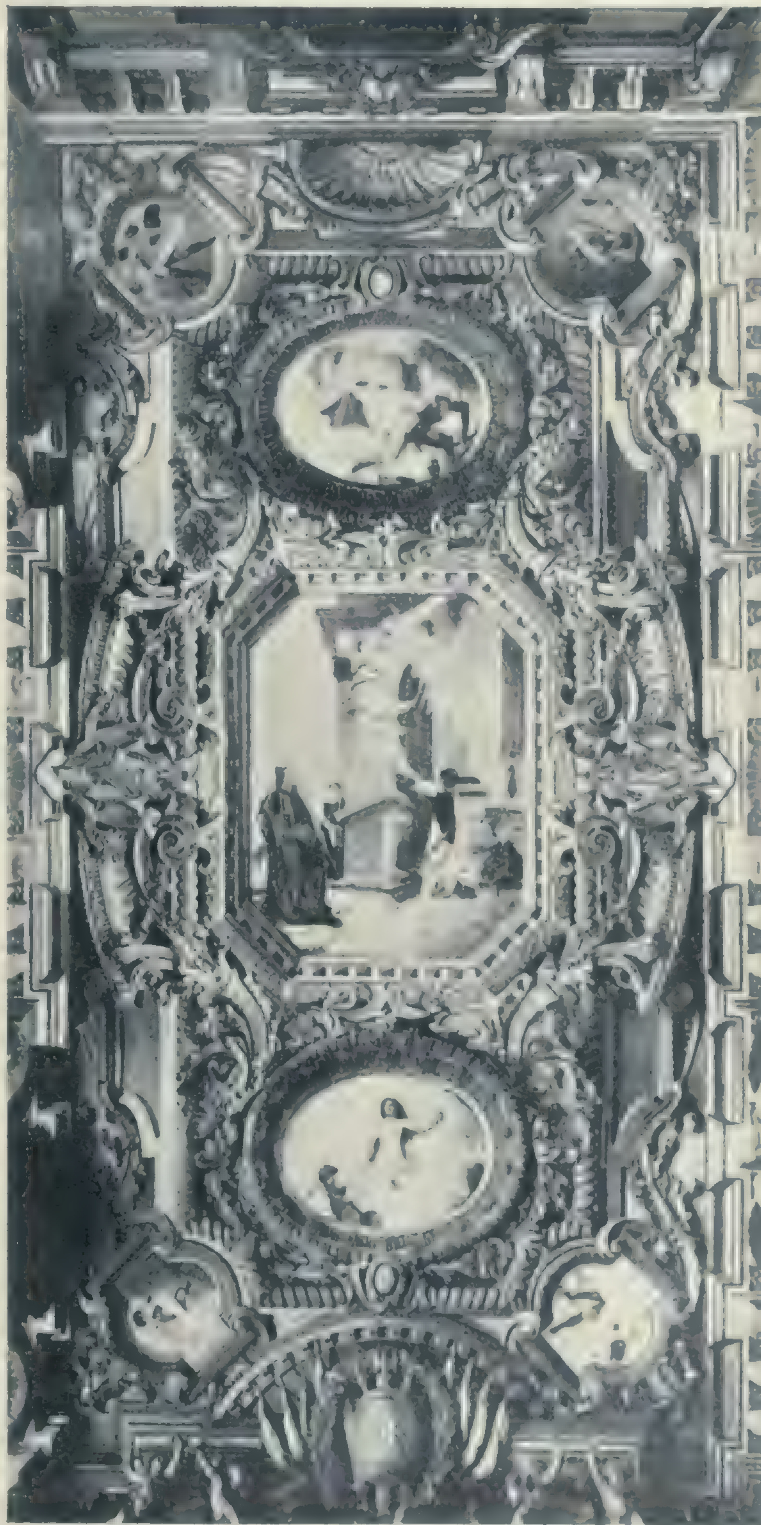
Pourtant, son œuvre la plus significative est cette grande salle de la Cour de Cassation, à laquelle il travailla de 1880 à 1890, et dont il réussit à faire un chef-d'œuvre. Que d'adresse n'a-t-il pas fallu dépenser, que de tact, de science et de talent, pour concilier l'inconciliable, pour trouver une telle liberté dans



(Phot. Lib. de France)
Archives de la Cour des Comptes (Moyaux).

l'unité, tant de correction académique dans la fantaisie la plus personnelle, tant de distinction dans la richesse la plus extrême ! Depuis les salles du palais des Doges, qui sont la gloire de Venise autant que celle de Cagliari et du Tintoret, on semblait avoir perdu le secret de ces plafonds prestigieux où la peinture et le décor sculpté ne constituent pas simplement un plateau plus ou moins riche renversé au-dessus d'une grande salle, — mais où les parois, prolongeant l'intérêt de la composition, parviennent à faire corps avec elle pour créer un ensemble parfait. La grande salle de la Cour de Cassation est peut-être ce que le XIXe siècle, pris d'un remords de conscience après les pauvretés décoratives du second empire, a produit — sur sa fin — de plus savoureusement complet...

On ne saurait rappeler sans tristesse la façon dont on a su gré à l'architecte qui avait créé toutes ces choses d'avoir enrichi notre patrimoine artistique de quelques œuvres devant lesquelles le monde civilisé est d'accord pour s'incliner avec respect. Nous avons dit que Coquart remettait volontiers son ouvrage sur le métier, qu'il ne laissait rien au hasard, dessinant et modelant de sa main ; et qu'ainsi son travail n'avançait qu'avec une extrême lenteur. A un moment où le mobilier seul restait encore à exécuter, cet artiste, que l'Institut venait d'accueillir, fut révoqué de son emploi à la Cour de Cassation... Il avait alors soixante ans : quelque réconfortante qu'ait pu lui paraître la sympathie que lui témoignèrent alors beaucoup de ses confrères, cette mesure le frappa durement. C'est sur sa tombe qu'on lui rendit justice. Tout au moins son œuvre, qui n'est pas très vaste, sauvera-t-elle son nom de l'oubli, tant qu'il restera des artistes pour apprécier la dignité d'une vie de travail consacrée à acquérir plutôt du savoir que du bien, et la collaboration, assez rare, d'une conscience poussée jusqu'au scrupule avec l'autorité d'un talent personnel et complet.



Plafond de la Cour de Cassation.

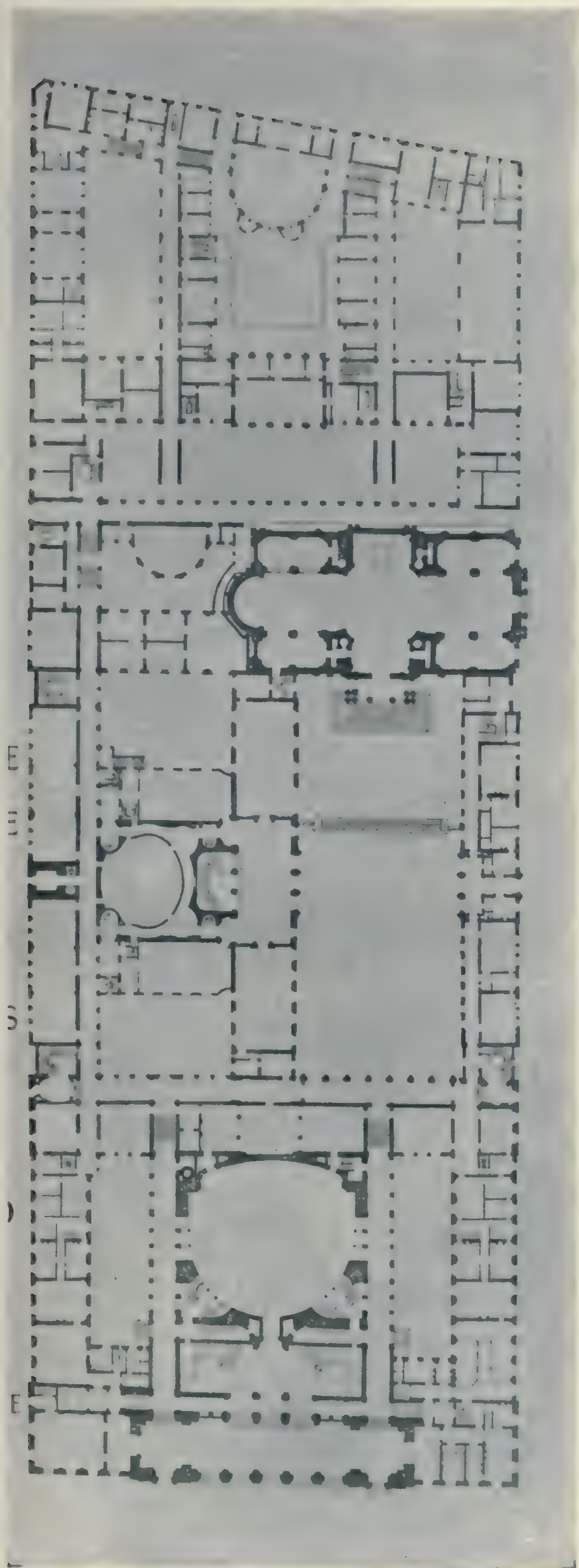
Peut-être la façade conçue par *Corroyer* pour le siège du Comptoir d'Escompte n'a-t-elle pas, vue de la rue Rougemont, toute l'ampleur qui conviendrait à un édifice de cette importance. Mais le grand hall public dans lequel on pénètre de suite, en arrière de ce motif d'entrée, est une composition assez intéressante qui n'est pas sans rappeler certains aspects des thermes antiques et qui offrait, tout au moins, une solution typique d'un problème



Grand Amphithéâtre de la Sorbonne.



L'Hôtel des Postes.



Plan de la Nouvelle Sorbonne, par Nénot.



La Sorbonne, rue des Ecoles. (Phot. Lib. de France)

alors entièrement nouveau. L'hôtel du ministère de l'Agriculture, rue de Varennes (1880), construction un peu sèche qui comporte toutefois quelques bons morceaux, est l'œuvre d'*Emmanuel Brune* (1836-1886), un des rares polytechniciens qui, comme Gilbert, se consacrèrent à l'architecture après avoir achevé leurs études scientifiques. Il convient de citer encore parmi les grands édifices administratifs les Archives de la Cour des Comptes, achevées seulement en 1906 par *Constant Moyaux*, qui présentent, sur la rue Cambon, un motif d'entrée à haute colonnade assez amplement conçu, — et l'hôtel des Postes (1887) aménagé par *Julien Guadet* (1), dont le nom est plus populaire peut-être comme auteur d'un cours de *Théorie de l'Architecture* dont la publication obtint un succès largement mérité. C'est lui, d'autre part, qui restaura, non sans adresse, la salle du Théâtre Français, détruite par un incendie au cours de l'année 1900.

Cette même année avait vu l'ouverture du nouvel

(1) Guadet (1834-1908), élève de Labrouste et André, grand-prix de 1864.

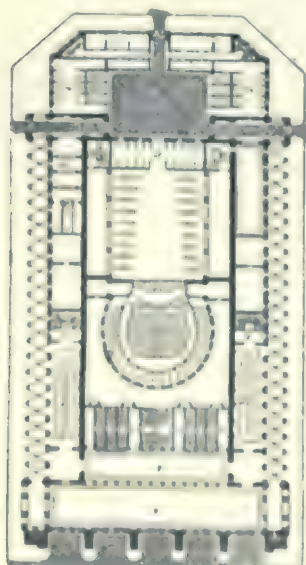


(Photo Librairie de France)
Mairie du Xe arrondissement (Rouyer).



(Photo Librairie de France)
Nouvelles constructions de la Bibliothèque Nationale, par Pascal.

Opéra-Comique, élevé d'après les plans de *Bernier* (1) sur l'emplacement de l'ancien théâtre, brûlé près de quinze ans auparavant. C'était la première salle de spectacle un peu importante construite depuis le *Vaudeville* d'Auguste Magne, qui datait de 1875. Le plan de ces deux théâtres, conçus tous deux sur un terrain insuffisant, présente d'ailleurs d'appréciables qualités.

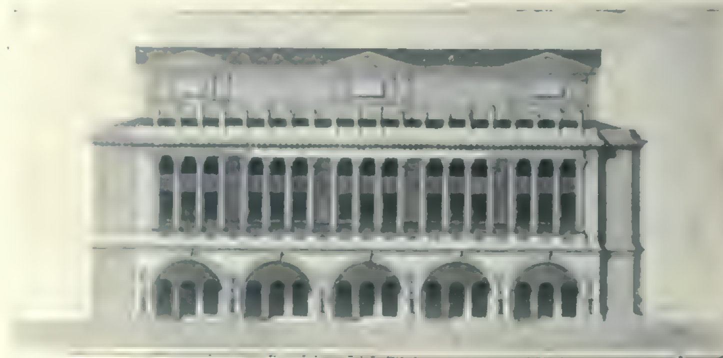


J André Concours pour l'Opéra.

Le très grand ensemble constitué par les bâtiments de la nouvelle Sorbonne est l'œuvre maîtresse de *H.-P. Nénot* (1). On ne saurait trop signaler à l'attention le caractère et la distinction de l'architecture, si parfaitement appropriée à un édifice universitaire, l'ampleur du vaste amphithéâtre où la grande frise de Puvis de Chavannes a été mise en valeur avec une si sûre habileté, la simplicité accueillante des travées de la grande cour, qui encadrent et prolongent à souhait les restes des

(1) Bernier (1845-1919), élève de Daumet, grand prix de 1872, membre de l'Institut en 1898.

(1) Nénot, élève de Lequeux, Questel et Pascal, grand-prix de 1877, membre de l'Institut en 1895.



Concours pour l'Opéra, par André.



HOTEL BOULEVARD MALESHERBES, PAR PAUL SÉDILLE



L'Hôtel de Ville de Dunkerque.

bâtiments anciens et la belle église de Lemercier qui abrite encore le mausolée de Richelieu.

Jean-Louis Pascal (1), qui fut une des figures de cette époque et qui ne disparut que récemment, chargé d'ans et d'honneur et entouré du respect de tous ceux qui l'ont approché, atttacha son nom à l'achèvement d'un édifice d'une importance presque égale, de la Bibliothèque Nationale, où Labrouste avait su créer cette salle de lecture qui est un de ses titres de gloire et où il restait à élever les constructions du côté nord, en bordure sur la rue Colbert, avec leur retour sur la rue Vivienne et sur la jolie cour Louis XIII égayée de plantations. Il s'agissait ici d'une nouvelle salle non moins importante que l'ancienne et où Pascal a étudié, dans une note très personnelle, l'alliance de la mosaïque avec le fer laissé apparent.

La Faculté des Sciences de Bordeaux est l'œuvre du même architecte : elle date de 1890 et valut alors à son auteur d'unanimes approbations. Parmi les autres compositions de cet artiste dont le talent consciencieux était singulièrement stimulé, affiné, par une culture étendue, il convient de citer le monument d'Henri Regnault auquel il collabora avec Coquart et celui de Victor Hugo, moins heureux semble-t-il, dont il m'est impossible d'apprécier la complication, ni la multiplicité des figures ailées qui l'entourent de leur vol et qui ne semblent, par cela même, en faire partie que tout à fait momentanément.

Les architectes ont du moins ce bonheur qu'on ne s'avise que rarement de leur élever des statues. Et quand on le fait par hasard, on renonce économiquement aux dames figurantes, comme aux lions équilibristes offerts en hommage aux vieux députés. Aussi le monument que Pascal consacra à la mémoire de Charles Garnier, au bas des rampes de l'Opéra, est-elle une composition plus modeste, d'une étude sérieuse et calme qui contraste presque avec l'exubérance de l'édifice; une idée assez heureuse consiste à avoir gravé sur le piédestal le plan du théâtre qui fut l'œuvre maîtresse de Garnier. Le socle, un peu lourd peut-être, ne porte que le buste de l'artiste par Carpeaux, accompagné cependant encore de deux figures d'enfants.

Pour les architectes de cette génération, *Jules André* (1819-1890) paraît avoir joué surtout le rôle d'un puissant *animateur*. On peut apprécier son grand bâtiment du Muséum d'Histoire naturelle, sobrement et judicieusement ordonné, et j'ai toujours été frappé par la belle tenue et l'intelligente simplicité du plan qu'il présenta lors du concours pour la construction de l'Opéra. Nous sommes loin des qualités de brillant de la conception de Garnier, — mais quelle autorité dans la rigidité des lignes, quelle adresse dans l'adaptation, au plan de notre théâtre moderne, des dégagements des amphithéâtres anciens!... C'est la composition d'un maître, — et c'est bien comme maître et chef d'atelier (1) qu'il exerça sur l'architecture de la fin du siècle une influence dont on ne saurait exagérer l'importance. Il suffit pour s'en rendre compte de citer le nom de quelques-uns de ses élèves : tour à tour son fils Pierre André, Guadet, Gerhardt, Marcel Lambert, Laloux, Redon, Cordonnier, Deglane, plus récemment Defrasse, Tournaire et Pontremoli firent leurs études

(1) Pascal (1837-1920), élève de Gilbert et Questel, grand-prix de 1866, membre de l'Institut en 1890.

(1) André, élève de Lebas et Huyot ; reprit en 1855 les ateliers de Labrouste et de Paccard. Il entra à l'Institut en 1884.

sous sa direction. De ceux-là, six déjà parvinrent à l'Institut et, chose significative, dix sur onze se consacrèrent à l'enseignement.

Parmi les artistes qui se distinguèrent en renouvelant l'étude des édifices municipaux, on peut citer Jean-Eugène *Rouyer* (1827-1901) dont la mairie du X° arrondissement de Paris (1895) mérite de retenir l'attention par son exécution brillante; *Bréasson*, dont plusieurs constructions, telles que la mairie de Suresnes (concours de 1886), témoignent de belles qualités d'architecte : de savoir, de conscience et de distinction; — enfin Louis-Marie *Cordonnier*, dont l'œuvre empiète sur le siècle suivant et qui sut avec tant de bonheur se libérer des entraves de la mode pour élever, à Dunkerque, un hôtel de ville inspiré uniquement par l'architecture régionale. C'est dans un esprit analogue qu'ont été conçus successivement la Bourse d'Amsterdam (concours de 1885), le Palais de la Paix exécuté à La Haye à la suite d'un concours international (1906), enfin la Bourse de Commerce de Lille, dont le campanile, traité d'une façon plaisante, a doté notre grande ville du Nord d'une silhouette verticale qui manquait à ses perspectives les plus intéressantes. Par une sorte de coquetterie, M. Cordonnier a tenu à montrer, quand il s'est agi de la construction du théâtre qui fait face à ce dernier édifice, qu'il n'était pas moins adroit à ajuster les motifs de l'architecture, en quelque sorte officielle, consacrée par les concours d'école de la fin du XIX° siècle et des toutes premières années du XX°.

Non moins habile à mettre en œuvre ces éléments devenus classiques — comme il est aisé de s'en convaincre en se rappelant les importants travaux exécutés pour la Société Générale, — *Jacques Hermant* a su, lui aussi, adopter un style plus personnel lors de l'exécution de la caserne des Célestins, boulevard Henri IV (1896). Grâce au choix d'une architecture caractérisée et au rappel de certains éléments florentins, on est parvenu ici à enrichir d'un édifice intéressant cet art des constructions militaires qui eut jadis ses maîtres à l'époque de Vauban ou à celle de Sanmicheli, mais qu'on a abandonné, de nos jours, aux soins des officiers du génie. Peut-être l'Ecole polytechnique ne les y prépare-t-elle que d'une manière un peu imprécise... Mais ceci, c'est une autre histoire.

L'architecture privée ne produisit vers la fin du siècle dernier que des œuvres assez médiocres, moins sinistres sans doute que ces maisons à loyer du second empire où la pierre — assez mal à propos — prenait, sous des prétextes néo-grecs, l'apparence du zinc repoussé, mais peu séduisantes pourtant par l'impression qu'elles donnent d'être satisfaites d'elles-mêmes, bien convaincues, avec leurs colonnes engagées et leurs guirlandes, de constituer autant de solutions définitives d'un problème certainement très ardu. Un artiste pourtant, dont le souvenir n'a peut-être pas été suffisamment honoré, *Paul Sédille* (1836-1900), réussit à traiter avec une maîtrise réelle un certain nombre d'habitations collectives et surtout de petits hôtels particuliers. Certains, comme les deux de la rue Vernet, sont d'une dimension plus que modeste; d'autres, comme le bel hôtel qu'il construisit boulevard Malesherbes pour en habiter lui-même la majeure partie, ont des allures de petits palais florentins ou romains. L'observateur superficiel trouvera que cette dernière composition est encore entachée de tendances néo-grecques... Qu'il prenne alors tout son temps pour examiner, en détail, l'esprit du décor et la moulura-



Caserne des Célestins. (Photo Librairie de France)

tion. Ce qui a rendu odieux le néo-grec du second empire, c'est qu'il nous a été imposé par des gens qui, même lorsqu'ils avaient étudié l'art grec avec quelque sérieux, n'y avaient assurément rien compris. Plus d'une fois, au cours de ce trop long exposé, j'ai eu l'occasion de m'élever contre ceux qui, par une incompréhension stupéfiante, sont arrivés à faire croire aux esprits peu avertis que l'antique était solennel et guindé et que *classique* est synonyme *d'ennuyeux*. Toute la génération qui a sacrifié avec ensemble au néo-grec nous a certes donné une triste interprétation de l'art grec véritable, fait de lumière, de grâce et d'harmonie... Sédille a regardé le grec, lui aussi : mais il l'a regardé avec les yeux d'un florentin du *quattrocento*. Si, naguère, nous avons failli, à propos d'un architecte encore bien vivant, prononcer le nom de Sangallo, c'est celui de Peruzzi qui se présente à l'esprit si l'on examine avec un peu d'attention la mouluration de l'architecte du *Printemps*, car le grand siennois à qui nous devons les précieux détails du palais Massimi fut presque le seul, de tous les artistes de la Renaissance, dont les profils portent en eux, dans leur élégante décision, ce reflet d'atticisme qui se révèle à chaque instant. Du soubassement de l'hôtel du boulevard Malesherbes jusqu'au chéneau décoré qui domine sa belle corniche, on ne peut qu'admirer l'étude magistrale des moindres détails ; si le souvenir du grec se retrouve en quelques endroits, tout au moins nous reporte-t-il à une époque vraiment pure : un je ne sais quoi, qui n'est pas très loin du charme florentin, vient abolir pour nous la rigueur des lignes, modeler les guirlandes et les rubans. La composition de cette façade classique est d'ailleurs non moins louable que l'étude de sa décoration : elle a *l'apparente facilité* des choses qui sont tout à fait bien.

L'œuvre de Paul Sédille qui est la mieux connue est la grande construction en pierre et fer qu'il éleva vers 1890 pour les magasins du *Printemps*. Ce n'est sans doute pas ce qu'il produisit de plus complet ; mais il faut tenir compte ici des difficultés d'un problème nouveau, ou qui n'avait, tout au moins, jamais été envisagé avec cette ampleur, — et rendre justice, mieux encore que dans ses autres productions, à la conscience d'une étude poussée jusqu'à la perfection, à la beauté de tous les détails quelle que soit la matière employée, le marbre ou la pierre, le fer ou le bronze, le bois. La façade vers la rue du Hâvre a été traitée visiblement comme une composition toute



(Photo Librairie de France)

Magasins du Printemps, par Sedille.

en pierre. Ce devait être l'une des difficultés rencontrées par les premiers architectes du fer que de ne pouvoir oublier qu'à grand peine les éléments dont, après tant d'autres, ils s'étaient toujours servis. Ces éléments sont ceux de la pierre, ils ne sauront pas renoncer tout à fait à leur emploi et, quand ils auront à étudier le fer pour en tirer des effets décoratifs, ils l'étudieront un peu comme ils faisaient la pierre ou, si l'on veut, comme de la pierre plus ou moins ajourée. Dans les autres élévations du *Printemps* ainsi que dans les aménagements intérieurs, c'est le fer qui domine partout, déjà mis en œuvre avec une autorité réelle, avec une sorte d'élégance qui ouvrait une voie nouvelle aux chercheurs et permettait de croire que la construction métallique (pour laquelle un effort considérable avait été fait en vue de l'exposition universelle de 1889), une fois confiée aux mains d'artistes assez forts pour en dégager les lois esthétiques et en

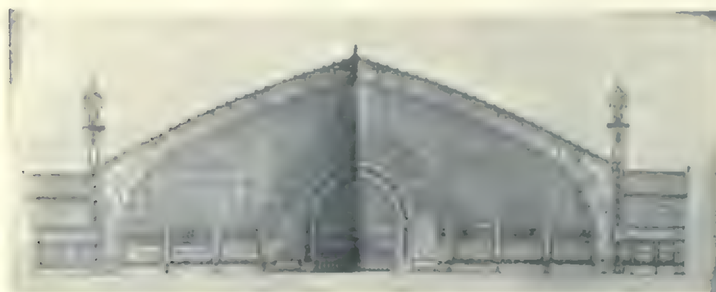
créer les éléments nouveaux, allait être l'architecture de l'avenir.

Son règne, en fait, ne fut que d'une durée fort courte; il ne dépassa guère l'intervalle de onze ans qui sépara les deux dernières expositions universelles. On sait que c'est pour l'exposition de 1889 que fut montée la tour de trois cents mètres; c'est en 1889 également que *Dutert* (1), aidé des ingénieurs de Dion et Contamin, éleva à l'extrémité du Champ de Mars la remarquable Galerie des Machines qui y subsista près de vingt ans. Pour la première fois, on parvenait à couvrir, sans appuis intermédiaires, une largeur de 115 mètres par des fermes à rotules, sans tirants. Le succès de cette immense construction fut très vif; sa proportion et ses grandes lignes furent unanimement appréciées et bien des gens, — même parmi les artistes, — regrettèrent la disparition de cette nef grandiose dont le seul tort était de masquer, et d'écraser par son voisinage, l'Ecole Militaire de Gabriel, faite pour fermer la perspective du Champ de Mars et qu'on ne pouvait vraiment se dispenser de dégager.

Faut-il rappeler les dômes aériens des palais des Beaux-Arts, dûs au talent de *Formigé*, qui réalisaient d'une façon charmante l'alliance de la céramique et du fer — et le curieux pavillon, en fer et verre, construit par *Albert Ballu* pour l'exposition de la République Argentine ? L'exposition de 1889 semblait ouvrir à l'essor de la construction en fer un horizon pratiquement illimité... — et, lors de l'exposition suivante, il n'en était, autant dire, plus question.

Parmi les tentatives faites entre temps pour adapter d'une façon rationnelle les lignes du fer aux besoins du commerce et de l'industrie, on peut citer un immeuble de *Raulin* rue d'Uzès, un autre de *Bayard* rue J.-J. Rousseau, mais surtout la construction qui porte le n° 124 de la rue Réaumur, étudiée avec un très sûr talent par *Georges-Paul Chedanne* (1), architecte mieux connu du public par le Palace-Hôtel des Champs-Elysées, édifice fort intéressant où le problème de l'hôtel moderne pour voyageurs semblait avoir été résolu d'une façon presque définitive. Ne nous étonnons point, dès lors, que l'on ait changé sa destination du tout au tout...

(1) Dutert (1845-1906), élève de Lebas et Ginain, grand prix de 1869.



Palais des Machines (D'après Hémard, "le Palais des Machines").

En province, à de rares exceptions près, c'est plutôt l'art monumental qui produit, vers la fin du siècle, des œuvres d'une valeur appréciable. Trop souvent les constructions, — de dimensions restreintes — telles qu'un nombre imposant de caisses d'épargne et d'hôtels particuliers, affectent de traiter ces programmes modestes avec un tel luxe d'éléments d'architecture qu'il faut bien les réduire, coûte que coûte, à l'échelle du terrain et donner ainsi, plus ou moins, à ces petits monuments, l'apparence de maisons minuscules destinées à des poupées parvenues... Parmi les édifices de quelque envergure, le musée de Nantes, de *Josso*, est une composition d'une certaine tenue, représentant assez bien l'esprit de l'architecture française vers 1900. Le palais des Beaux-Arts de Lille, élevé en 1895 par *Bérard* et *Delmas*, est peut-être d'une inspiration plus fine. En dépit de quelques faiblesses, il y a une recherche louable dans le choix des motifs employés : sa façade, couronnée par des toitures intéressantes, est en somme la seule parure d'une place inconsidérément agrandie à la proportion d'une esplanade et où la perspective n'est limitée (à perte de vue, il est vrai) que par des constructions un peu déprimantes, qu'il est d'ailleurs inutile de qualifier.

On ne saurait enfin, passer sous silence l'effort accompli à Lyon par un artiste de la valeur de *Gaspard André* (2), qui y construisit plusieurs groupes scolaires, un temple protestant (1884), une église : St-Joseph-des-Brotteaux (1890) et la fontaine des Jacobins (1878); son œuvre la plus populaire et la mieux venue est cependant le Théâtre des Célestins (1873-80) dont le plan, très habilement dégagé, présente des dispositions heureuses et qui reste, dans sa sobriété voulue, un type fort intéressant de salle de spectacle de moyenne importance. L'architecture de la salle elle-même n'a pas été, moins que le reste, étudiée dans ses moindres détails; avec une sagesse appréciable, on s'est gardé de nous offrir ici une

(1) Né en 1861 et élève de Guadet. Grand-prix de 1887.

(2) Elève de Chenevard et Questel (1840-1896).



Palais des Beaux-Arts, à Lille.



Musée des Beaux-Arts, à Nantes.



(Photo Librairie de France)
Maison rue Réaumur, par Chédanne.

réduction de l'Opéra de Garnier : ce monument a permis à son auteur de donner la mesure de sa conscience, de son adresse et de son goût.

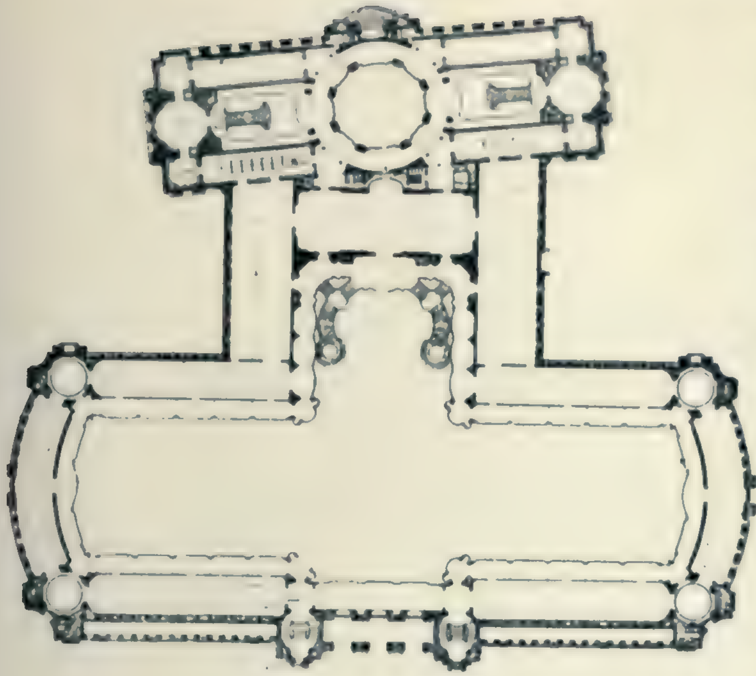
L'architecture des vingt dernières années du siècle devait pourtant trouver son expression suprême dans l'immense ensemble de constructions que l'on vit surgir du sol, en quelques mois, lors de l'exposition de 1900. Il y eut certes, là encore, un effort considérable et on put savoir gré à la plupart des architectes qui élevèrent ces pavillons ou ces palais essentiellement temporaires d'avoir tenu un large compte de ce caractère particulier et d'avoir présenté aux visiteurs, venus du monde entier, tout au moins des compositions vivantes et mouvementées. Pour servir de cadre à cette vaste foire des nations, toute une floraison s'épanouit, encore assez intéressante, d'un art qui rappela (de très loin évidemment) l'art *baroque*, par l'imprévu, la grandiloquence et la variété. Mais la création du pont Alexandre III, qui reliait aux Champs-Elysées l'esplanade des Invalides, offrait aussi de concevoir pour ce point de Paris un ensemble durable : elle nous a valu ces deux monuments qui résument si complètement l'art architectural de la fin du siècle : le Grand et le et le Petit Palais.

Les plans de cette composition donnèrent lieu, en 1896, à un concours qui fut des plus brillants. Chacun des deux monuments fut l'objet d'un jugement séparé (ce qui n'était peut-être pas, à vrai dire, le meilleur moyen d'obtenir une unité d'impression...) et le prix, pour le Grand Palais, fut décerné très justement à M. *Albert Louvet*. Trois architectes, MM. *Deglane*, *Louvet* et *Thomas*, dirigèrent la construction de l'édifice, mais alors que les deux derniers (titulaires de la première et de la troisième prime), étudiaient la partie centrale et l'aile postérieure en bordure sur l'avenue d'Antin, la façade principale et la grande nef restaient confiées à M. Deglane. C'est à lui que le public est redevable de ce qu'il connaît et apprécie le mieux dans ce vaste monument, auquel on ne manqua pas, comme de juste, de préférer par boutade celui qu'il était appelé à remplacer : ce *Palais de l'Industrie*, construit par Viel en 1855, qui ralliait plus facilement les suffrages du fait de son caractère paisible et peu agressif — et qui possédait d'ailleurs un motif d'entrée fort monumental, tout à fait dans la note du second empire : des détails horribles sur un excellent parti...

Plus encore peut-être que l'œuvre de M. *Girault* qui lui fait face, le Grand Palais paraît synthétiser le style



Lyon. Le Théâtre des Célestins.



Plan du Grand Palais.

d'architecture qui, pendant les dix dernières années du siècle, put passer pour le style officiel. On s'est plaint bien souvent que le manque d'unité dans la direction des efforts ait empêché les architectes de la troisième république de créer une architecture à eux. Comment ne s'est-on pas aperçu que ce « style Grand Palais » était une forme d'architecture parfaitement neuve, aussi différente du *Napoléon III* que du *Percier et Fontaine*, aussi loin de l'académisme de Louis-Philippe que de la manière de Gabriel, de celle d'Antoine ou de Chalgrin? On surprend pourtant les amateurs peu avertis quand on leur dit que le Grand Palais n'est pas simplement de l'architecture Louis XVI...

C'est que — nous avons eu déjà l'occasion de le faire remarquer — l'on prend facilement la *défroque* d'un style pour ce style lui-même; et j'entends par là (sans donner à ce mot le moindre sens péjoratif) l'ensemble de menus motifs, d'ornements et d'attributs, dont la mode a consacré l'usage à une époque déterminée. Mais s'il est exact que l'arc et le carquois se retrouvent fort souvent dans la décoration de Gabriel de Micque ou de Rousseau, on admettra tout de même que tous les carquois du monde ne feraient pas de Notre-Dame une église Louis XVI. Vers la fin du XIXe siècle et particulièrement dans ses dix ou quinze dernières années, l'attention des architectes se tourna vers les constructions du XVIIe et du XVIIIe, qu'on avait passablement oubliées depuis une cinquantaine d'années, et l'on se remit à feuilleter le grand ouvrage de Blondel sur *l'Architecture française*. De là, il n'y avait qu'un pas à faire pour apprécier le Louis XV de Gabriel. Enfin les recueils de Lepautre et de Delafosse furent de nouveau consultés par les artistes, non moins d'ailleurs que les estampes de Piranèse, dont les exemplaires un peu complets devinrent rapidement introuvables. C'est de tout cela qu'est faite l'architecture de 1900 : et elle est fort loin du Louis XVI, dont elle ne possède aucune des caractéristiques principales. Sous Louis XVI en effet, l'architecture est toujours restée à une échelle strictement *humaine;* elle a cherché à être aimable, et elle y a souvent réussi, surtout dans des œuvres de dimensions restreintes telles que l'hôtel de Salm, le petit Trianon ou l'hôtel Roger; la mouluration est d'une finesse extrême, la décoration légère, naïve parfois, gracieuse jusqu'à la mièvrerie. Naïve, petite d'échelle, aimable jusqu'à la bonhomie, gracieuse, fine de moulures... il semble difficile, si l'on veut y réfléchir un instant, d'appliquer la moindre de ces qualifications à cette architecture dont le Grand Palais, bien certainement, est l'une des expressions les plus caractérisées. Malgré la différence de l'esprit et des motifs, si nous avons laissé entendre qu'elle se rapprochait bien plutôt du baroque, c'est que ce style a brillé justement par des qualités toutes contraires : en guise de naïveté une science inégalée de la composition, une échelle énorme, la noblesse et l'envolée, enfin une puissance de mouluration qui va jusqu'à la lourdeur pour donner cette impression définitive de force consciente et *joyeuse* si particulière à cette épo-



Le Grand Palais. Vue de l'aile gauche.

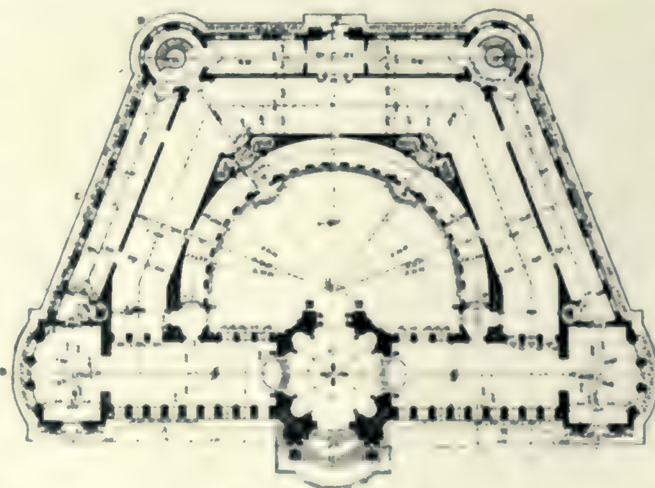


Porte d'angle du Grand Palais (M. Deglane, architecte).

que brillante et, disons-le, assez cruellement méconnue.

Chose curieuse : le petit Palais de M. *Charles Girault* qui fait face à la grandiose colonnade de M. Deglane peut prétendre, lui aussi, à représenter l'art français de son temps ; et rien, en effet, ne saurait être plus « 1900 », ni plus français... Mais les qualités qui font le mérite de cette composition plaisante sont bien, cette fois, des qualités contraires. Est-ce à dire que nous nous trouvons ici devant du Louis XVI authentique ? — Loin de là. L'esprit de l'édifice serait plutôt Louis XV par sa grande *liberté*, l'absence de toute *rigueur*, la variété des motifs et des aspects. Mais c'est du Louis XV traité par un architecte qui ne se montre pas ingrat envers la Renaissance, convaincu sans doute que si l'artiste est décidé à puiser son inspiration aux ondes courantes de la tradition, plus il consentira à remonter vers la source de ce fleuve sacré, plus il aura de chances pour qu'aucune impureté ne trouble la limpidité de ses eaux.

Aussi bien, ce palais, destiné à devenir un musée, a-t-il, par certains côtés, les allures d'un vaste *casin*. Il y a, dans l'ajustement des galeries du fond et de la cour semi-circulaire, quelque chose qui évoque, au moins en partie, le souvenir du plan de Caprarole. Quant à la cour elle-même, elle rappelle à la fois, par la hauteur de sa frise, le berceau circulaire de la villa Giulia — autre œuvre de Vignole — et certains motifs de la petite cour du Belvédère, cette composition plaisante, d'une renaissance un peu attardée et contemporaine de Gabriel et de Louis. Le public, que l'architecture laisse généralement assez froid, fit d'ailleurs au monument de M. Girault un accueil flatteur et presque chaleureux... Les artistes n'apprécièrent pas moins la précieuse décoration de la crypte qui abrite le tombeau de Pasteur. Mais il était réservé à l'architecte du Petit Palais de porter à l'étranger le renom de l'art français. Choisi par le roi Léopold II pour exécuter à Bruxelles et à son château de Laeken des embellissements considérables, dignes de l'étude d'un Mansart, d'un Gabriel ou d'un Percier, il eut l'occasion d'aborder là des programmes superbes, dont plusieurs au moins furent réalisés complètement. Les agrandissements du château, le triple arc de triomphe du *Cinquantenaire*, le musée du Congo belge dont la silhouette n'est pas sans rappeler celle du palais des Champs-Elysées, sont les témoignages principaux de l'activité de l'architecte de Léopold II, comme de son adresse à réaliser sans les amoindrir les conceptions les plus hardies d'un prince très épris d'architecture — et dont l'histoire fera sans doute un grand roi.



Plan du Petit Palais.



Le Petit Palais.

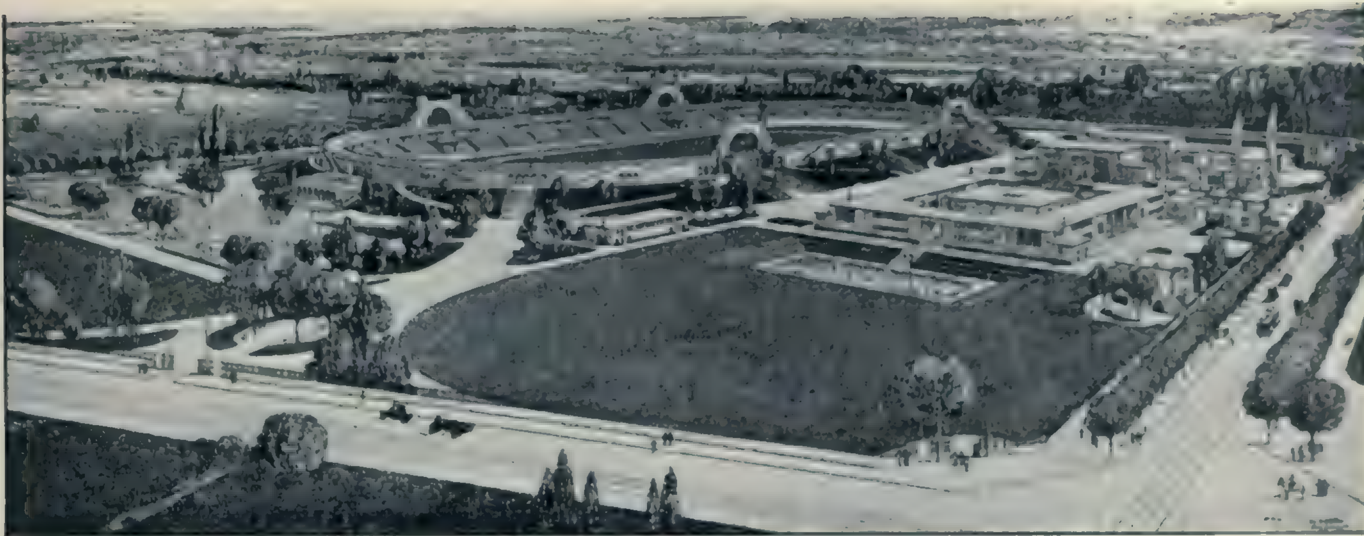


Cour du Petit Palais. (Photo Librairie de France)



(photo Librairie de France)

LE TOMBEAU DE PASTEUR, PAR GIRAULT



Stade des sports athlétiques de la ville de Lyon, par Tony Garnier.

CHAPITRE VII

LE XXe SIÈCLE

Le ciment armé. — Débuts d'une esthétique nouvelle. — Evolution de l'art religieux. Fondations du prince de Monaco. — L'Œuvre des frères Perret. — Edifices d'utilité publique. L'architecture privée. — L'urbanisme et les cités-jardins. — Conclusion.



oici l'aube d'un autre siècle, riche d'espoirs, de surprises et peut-être aussi de promesses; en tout cas avide de choses inconnues et soucieux de se mettre à l'œuvre sans plus tarder. Que ce soit ou non parce que l'année 1900 a vu la dernière exposition universelle, il est incontestable qu'elle a marqué d'une date précise la fin d'un certain état de choses et l'avènement d'un autre, tout différent. Sans doute pourrait-on dire, en démarquant un mot célèbre, que ceux qui n'ont pas vécu avant 1900 n'ont pas connu la douceur de vivre dans un monde entièrement dépourvu d'automobiles : mais si le développement de la traction mécanique date bien en effet des premières années du XXe siècle, il a coïncidé, pour les architectes et les constructeurs, avec les essais d'un matériau nouveau, le *ciment armé*.

Il ne fallait rien moins, à vrai dire, pour donner une base sérieuse aux recherches qui avaient pour but de créer une architecture *moderne*, — et je donne à ce mot la signification qu'il a prise de nos jours, celle de nouveau, de *différent du déjà vu;* car toutes les architectures ont été modernes jadis, et même celles qui se rapprochaient avec le plus de pieuse servilité de ce qui avait été fait auparavant.

Non seulement, en effet, le ciment armé était un matériau pour ainsi dire inconnu, non seulement il offrait des facilités appréciables pour la solution *simple* de problèmes qui, hier encore, eussent amené aux plus grandes complications, mais ses propriétés, si différentes de celles des matériaux existants, devaient modifier rapidement les éléments de la composition et créer une esthétique nouvelle dont rien jusqu'alors, dans les applications de la matière, n'avait pu donner une idée.

Depuis les temps reculés où les Egyptiens bâtissaient, sans le secours de notre science dédaigneuse et suffisante, des monuments dont nous nous avouons incapables d'imaginer avec quelque certitude les moyens d'exécution, les hommes avaient toujours construit en pierre, — c'est-à-dire en superposant des blocs d'une matière capable de supporter une pression à peu près illimitée, mais qui, en revanche, ne pou-

vait subir pratiquement aucune flexion. De là, la largeur extrêmement limitée des entrecolonnements qui devaient être reliés par une seule pierre d'architrave; de là, par la suite, la nécessité d'employer les arcs pour créer des ouvertures plus spacieuses. Et l'on peut dire que toute l'architecture a été dominée par les rapports relatifs de l'ouverture rectangulaire, couverte par une plate-bande de longueur toujours restreinte, et de la baie cintrée dont l'arc, infiniment plus souple, pouvait franchir aisément de grands espaces. Lors de la mise en œuvre du fer et de son application sérieuse à la construction, on se trouva une première fois en présence d'une matière douée d'une propriété nouvelle, puisqu'elle se comportait admirablement à la flexion, tout en supportant, aussi bien que la pierre, des pressions considérables déjà. Les linteaux pouvaient s'allonger sans inconvénient et les arcs atteindre des ouvertures inusitées, un calcul assez rigoureux permettait de ménager la matière à l'extrême; et la *hardiesse* devenait une qualité du fait qu'elle mettait en évidence une des propriétés de cette matière, alors qu'hier encore, cette même hardiesse, en jouant sciemment avec le danger, commettait la plus grave des erreurs lorsqu'elle privait la composition de cette impression de sécurité complète que l'architecture doit donner avant tout.

Nous avons dit que, provisoirement, le règne du fer n'avait eu qu'une assez courte durée : c'est que le ciment armé, dès le début du XXe siècle va tendre à le remplacer presque partout; et si ses qualités ne sont pas essentiellement différentes, elles accusent, vis-à-vis de la pierre, un contraste encore plus marqué. Les linteaux, cette fois, vont s'allonger jusqu'aux limites du vraisemblable et, comme la hauteur des bâtiments — en France tout au moins — n'a pu varier bien sensiblement, il en résulte une composition *en largeur* dont on n'avait, jusque là, jamais envisagé la possibilité.

Si, d'ailleurs, l'on a reproché — et parfois injustement — au XIXe siècle de n'avoir pas assez cherché, dans l'emploi de méthodes de constructions nouvelles, une sorte de rénovation de l'architecture, réduite à éterniser des formules immuablement traditionnelles, il semble bien que ce blâme n'ait plus eu la moindre raison d'être aussitôt que les portes de l'exposition de 1900 se furent fermées sur la foule innombrable de ses visiteurs. Les recherches, poussées jadis, par des architectes plus hardis que les autres, dans toutes sortes de directions (du fait qu'il n'y avait pour eux *aucune raison précise de faire nouveau*), vont converger de suite vers l'étude du ciment et du béton armés, non pas tant parfois en vue d'utiliser les facilités spéciales que peut présenter ce mode de construction, que dans l'espoir de découvrir dans les caractéristiques, dans les qualités mêmes de la matière, des indications permettant de jeter les bases de l'esthétique nouvelle d'un art, cette fois, vraiment nouveau.

Déjà, quelques années avant la fin du siècle, sans qu'il se fût agi d'ailleurs de détrôner la pierre ni même le fer, il avait été question d'*art nouveau*... Pendant une période heureusement assez brève, sous prétexte de ne plus s'astreindre à employer aucun des éléments connus, on ne vit plus que des formes troublantes, n'ayant, je pense, de nom dans aucune langue et qui rappelaient, parfois, des tibias énormes disparaissant sous des sortes de lianes, enveloppées elles-mêmes d'un habile *coup de fouet*... Nous devons à ce style éphémère les effarants édicules du Métropolitain. Ici, l'étrangeté du décor se double d'une innovation pratique : les deux versants du comble vitré qui, dans l'ordre naturel des choses, auraient rejeté les eaux de chaque côté de ces agréables constructions, convergent cette fois vers le centre, inversant ainsi les pentes du toit. Et c'est là, très certainement, une disposition toute nouvelle; elle n'est, en revanche, ni moderne ni antique : elle est vicieuse. Il eût été un peu trop aisé, d'ailleurs, d'être sainement original à ce prix, bien que la méthode ne fût pas très neuve et s'employât, paraît-il, à Athènes où il suffisait, pour faire parler de soi, de faire couper la queue de son chien. L'exposition de 1900, entres autres *attractions* joyeuses, ne nous conviait-elle pas, moyennant un faible droit d'entrée, à visiter une maison construite la tête en bas ? A vingt-cinq siècles de distance le procédé reste identique; mais on peut rendre cette justice aux Parisiens, tout comme aux concitoyens d'Alcibiade : c'est que ni la queue, ni les édicules, ne furent pris réellement au sérieux... Hélas ! certaines villes de province, et non des moindres, possèderont pendant des années encore des constructions hâtivement conçues dans ce style, tandis que *l'art nouveau* était encore un sujet de conversation. Comme les stations du Métropolitain, elles survivront de beaucoup à cette épidémie qui fut, en somme, bénigne et localisée. L'art nouveau de 1900 nous paraît aujourd'hui bien lointain.

C'est qu'une forme d'art qui, sans raison *valable*,



LA SALLE DES RUBENS AU MUSÉE DU LOUVRE, PAR REDON

répudie l'expérience du passé, s'applique à créer des formes bizarres, dépourvues de toute signification, simplement pour faire *de l'inattendu*, doit se résigner de toute évidence à échapper à l'évolution. Le propre de cette évolution est d'aller droit son chemin, sans prendre le temps de renverser les obstacles qu'on peut mettre volontairement sur sa route; elle s'y arrête parfois un instant, parce qu'il n'est pas rare qu'ils tombent d'eux-mêmes : mais, le plus souvent, elle les tourne. Il n'est guère possible d'entraver le cours de sa marche tranquille; c'est une de ses caractéristiques que d'être fort lente : étant éternelle comme la divinité, elle peut, comme elle aussi, être patiente sans grand inconvénient.

Si toutefois il peut devenir légitime de chercher sa voie en dehors des sentiers battus, c'est bien lorsqu'il s'agit d'adapter à nos besoins — qui ne varient guère, — une matière entièrement nouvelle : il ne s'agit pas alors d'interrompre le cours d'une évolution, mais bien d'en commencer une autre, différente, pour laquelle tout est à remettre en question. Le tort des novateurs, en ce qui concerne le ciment armé, a peut-être été de forcer un peu leur talent, dans une admiration ingénue pour un matériau prompt à satisfaire leurs moindres caprices, et d'avoir voulu prouver qu'il se suffisait entièrement à lui-même, propre à l'architecture domestique comme à ce qu'on est convenu d'appeler les *ouvrages d'art*, aux façades comme aux fondations, aux planchers et aux toitures-terrasses comme aux fermes à grande portée; le fer, tel qu'on l'employait hier, n'avait plus aucune raison d'être, la pierre encore moins. On supportait pourtant qu'elle fût appliquée, en minces plaquettes de revêtement, sur l'ossature extérieure des édifices : nous en venions ainsi à considérer comme de la construction toute normale ce qu'on nous enseignait, il y a bien peu de temps encore, à considérer comme un procédé rédhibitoirement vicieux.

C'est bien là, sans doute, un des inconvénients les plus nets d'une hâte trop intempestive à répudier l'expérience, qui possède au moins quelques bases réelles, pour la remplacer par des spéculations prématurées ne reposant que sur de trop rapides essais. On écarte de la sorte le concours des esprits pondérés, car on exige d'eux qu'ils se rallient *de suite*, sans même se donner le temps d'étudier tant soit peu la question. Et qu'ils prennent garde : plus tard, demain peut-être, on ne voudra plus de leur conversion ! C'est une erreur qu'on a beaucoup commise depuis une trentaine d'années et il en est résulté, dans bien des domaines, un véritable désarroi. Qu'il s'agisse de littérature ou d'art, les gens qui sont nés vers 1870 ont été soumis, depuis qu'ils ont l'âge de raison, à un régime essentiellement déprimant. On a commencé par encombrer leur mémoire du lot de notions *précises*, absolument irréfutables semblait-il, qui formaient alors la base commune de l'enseignement des humanités; puis, lorsqu'à l'âge de vingt ans on les a lâchés à travers le monde, ils ont compris de suite que ce qu'ils avaient appris si péniblement n'avait plus de valeur du tout... Ils pouvaient certes en jouir tout seuls, mais il fallait se garder d'y faire allusion. Je ne parle pas de la physique, de la chimie, de l'électricité, dont le vocabulaire même a complètement changé : tant pis pour lui... — Mais on avait, je suppose, empli sa mémoire de centaines de vers empruntés aux œuvres les plus rocailleuses du plus grand des poètes d'alors; il fallait, hélas ! se garder d'en rappeler un seul. Il était trop tard. L'idole d'hier, la grande vedette, était remplacée déjà, au pied levé, par une école de poètes dont tout ce que je me rappelle aujourd'hui, c'est qu'on comprenait péniblement ce qu'ils voulaient dire. On nous avait nourris dans l'admiration de peintres de tout repos tels que Raphael, le Corrège ou le Titien. Meissonnier était un grand homme, Roybet l'émule des Vénitiens... Trois fois hélas ! quand nous fumes arrivés à nous en convaincre, on nous mena au Luxembourg où l'on venait d'installer la collection Caillebotte : il nous fallut, sans transition, faire table rase et tomber en admiration (sans marquer la moindre surprise surtout !) devant des toiles, *alors* extrêmement hardies, qu'il nous fallut plusieurs années pour apprécier à peu près. Nous y parvinmes comme elles commençaient à passer de mode : et dix fois nous n'avons ainsi réussi à n'entrevoir la valeur d'une école nouvelle qu'au moment où elle cessait de n'en avoir aucune auprès de quelques bons esprits. A force d'arriver trop tard la bonne volonté se décourage : il s'en faut de peu qu'on ne renonce à courir une fois de plus de peur de manquer un nouveau train.

Mais c'est d'architecture qu'il s'agit aujourd'hui. Après trente années d'efforts, peut-être commencions-nous à entrevoir les vérités essentielles qui régissent l'esthétique d'un art de bâtir vieux de quarante siècles déjà : et voici qu'on exige de nous que nous brûlions, une fois de plus, ce que nous avons adoré par dessus

tout... Nous sommes dans la situation d'un pianiste qui aurait obtenu un prix au Conservatoire grâce à dix ans d'un labeur assidu et qui, le lendemain, apprendrait qu'on a changé inopinément la notation de la musique et qu'on a détruit tous les pianos pour les remplacer par un instrument plus moderne possédant un clavier différent. Voulez-vous gager que ce musicien, réduit à ne plus pouvoir lire ni exécuter quoi que ce soit, aurait quelque peine à rendre justice au progrès en question, quand même il en serait un indiscutablement ?

Ce n'est pas que je ne connaisse fort bien, à ce sujet, l'opinion des novateurs tout à fait convaincus : « Tant pis, diront-ils, tant pis pour vous. Nous ne nous soucions pas de convertir à nos idées ceux qui ne sont pas assez intelligents pour les comprendre... ». C'est bientôt dit. Quand on veut faire école, il importe au contraire beaucoup de prêcher d'autres ouailles que des convertis. A vouloir aller trop vite et à se montrer trop intransigeant, on risque de partager ses contradicteurs en deux catégories également néfastes pour sa cause ; ceux qui sont moins bêtes que les autres vont devenir des adversaires dangereux : ils entraîneront la masse avec eux. Quant aux imbéciles, — qui sont légion, — *ils feront semblant d'avoir compris*. Ne craignez rien : ils seront plus modernes que vous ! Mais ce sont là des partisans dont, malgré leurs bonnes intentions, on fera sans doute sagement de se défier.

Je m'accommode fort mal, pour ma part, d'un exclusivisme qui tend à faire faire aux artistes autre chose que ce dont ils sont absolument convaincus. Je ne vois aucun inconvénient à ce qu'il y ait, à Paris, une église telle que la Madeleine. Elle ne répond en rien à l'idée que je puis me faire d'un édifice religieux ; mais j'ai dit plus haut que ce monument n'en présentait pas moins un grand intérêt. Ce qui serait désastreux c'est que *toutes* les églises de Paris eussent été conçues d'après ce même type ! — De même je ne vois pas pourquoi, du fait qu'on a appris à utiliser en construction un élément aussi souple que le ciment armé, il serait interdit d'employer dorénavant cette admirable matière qu'est la pierre, surtout dans un pays aussi favorisé que la France, dont le sol, un peu partout, en recèle de si multiples variétés. Remarquez, je vous prie, qu'il n'est nullement question, pour l'instant, de savoir si le ciment armé est plus commode à mettre en œuvre, ou moins cher... Nous n'avons à nous préoccuper, en matière d'esthétique, ni de l'argent qu'on a dépensé, ni de la peine qu'on a prise, — mais bien du résultat obtenu. Ce qu'il faut c'est faire *mieux*, c'est-à-dire *plus beau*. S'il est légitime de faire nouveau, ce ne peut être que dans l'espoir de faire mieux : faire nouveau avec le seul but de faire différent, c'est simplement une sottise puérile dont on n'a pas toujours fait justice avec assez de sévérité. Ne serait-ce pas une sottise en effet, si nous possédions à pied d'œuvre, et à bon compte, de la belle pierre, que de monter des murs en *pisé* sous prétexte que ce serait moins banal ? Il est à craindre pourtant que des erreurs de cet ordre ne se commettent encore assez souvent.

Ce qui n'est guère fait pour encourager ceux des novateurs qui n'entrevoient pas le côté *sérieux* de semblables essais, c'est que toute matière nouvelle exige des recherches pénibles, fiévreuses et qui ne peuvent, au début, apporter avec elles que de tristes déceptions. L'esthétique d'un art inconnu exige tout autre chose que le désir, plus ou moins déguisé, de surprendre ; il s'agit, d'abord, de créer des éléments nouveaux : nous voulons parler une langue nouvelle, différente de la nôtre, et nous ne pouvons pas songer à exprimer notre pensée sans avoir à notre disposition un nombre minimum de mots... Or la *création* d'éléments architectoniques est un labeur formidable et ingrat ; on le laisse volontiers à d'autres et le progrès en est retardé d'autant.

Pourtant les ingénieurs, en plus d'une circonstance, ont fait preuve, à ce sujet du moins, de plus de patiente persévérance — en fait, de plus de méthode — que nous. Que l'on se reporte par la pensée à l'époque des premiers chemins de fer, et que l'on compare l'aspect du matériel roulant, voitures et machines, à celui que nous lui connaissons aujourd'hui. Si le progrès existe quelque part, on peut ici le toucher du doigt. Lentement, patiemment, on est parvenu à fixer les éléments de ces maisons roulantes que sont les beaux wagons modernes, et je suppose que c'est de l'étude raisonnée des nécessités, aussi bien que des qualités du métal, qu'est née cette esthétique si spéciale et si *prenante* qui est aussi bien celle des locomotives et des navires, que celle des grands wagons. Il est indéniable que le plaisir aigu que nous ressentons à voir filer dans la campagne, ou entrer impérieusement dans une gare, un de ces grands rapides composés d'un matériel bien homogène, est une jouissance nettement esthétique, — au même titre que l'admira-

tion que nous éprouvons devant un monument complet. Mais ces deux sensations ne sont comparables en rien, parce qu'elles n'ont pas entre elles cette commune mesure que crée l'identité des éléments.

Je ne vois pas pourquoi le ciment armé ne parviendrait pas à nous donner les mêmes joies esthétiques que les pièces de fer laminé qui constituent les organes de ces wagons montés sur boggies. Mais on ne pénètre pas dans ces longues voitures par des portes décorées de colonnes et de frontons. Les couloirs n'y sont pas bordés de pilastres, et l'on ne s'est cru obligé ni de peindre l'extérieur d'un ton pierre, ni d'y dessiner des assises et des joints... On fera sagement d'agir de même dans l'emploi du ciment armé, et de ne camoufler son ossature légère avec aucun des éléments traditionnels qui se sont imposés peu à peu à l'architecture de la pierre. Il faut trouver autre chose si l'on veut réellement faire mieux; car il serait légitime de préférer du Louis XVI tout en pierre à du Louis XVI en ciment camouflé.

Et, d'autre part, il est *indispensable* de chercher cet « autre chose », et de le trouver. Car un autre danger nous guette : c'est la solution, conseillée par le principe du moindre effort, qui consiste à supprimer tout décor, toute mouluration, toute espèce d'élément d'intérêt, et à offrir à notre admiration des parallélépipèdes de diverses grandeurs, ajourés plus ou moins de trous rectangulaires, au gré du caprice ou des besoins. Ce procédé, qui n'est pas neuf, est adopté depuis longtemps pour la construction, purement utilitaire, des usines; on traduisait brutalement le programme en juxtaposant, pour répondre à des nécessités précises, des locaux plus ou moins élevés ou spacieux. Et l'on satisfaisait ainsi aux besoins de telle ou telle fabrication, on sacrifiait même à la sacro-sainte vérité, — mais il ne venait à l'idée de personne que ce pût être là de l'architecture, ni de la composition. S'il suffisait, pour composer une œuvre littéraire, de juxtaposer un certain nombre de vérités toutes sèches, choisies parmi les plus banales et au besoin les moins bonnes à dire, le *naturalisme* serait une forme d'art tout à fait admirable, et les écrivains qui s'y sont adonnés n'auraient produit que des chefs-d'œuvre incontestés... Il n'en est rien. Et il ne saurait suffire davantage d'aligner des nécessités satisfaites pour éveiller le sentiment esthétique à propos de plans et de constructions. Tous les parallélépipèdes du monde ne vaudront, à ce point de vue, qu'en raison de *l'architecture* dont on les aura revêtus; et ce sont les éléments de cette architecture qu'il s'agit de renouveler, si l'on veut employer le ciment armé autrement qu'en terrasses et en planchers.

La transformation des méthodes de construction a du reste, été radicale et soudaine; elle s'est accomplie avec une surprenante rapidité, si l'on veut bien songer aux résistances et aux hésitations que l'emploi généralisé d'une manière nouvelle, du haut en bas des édifices, aurait dû normalement rencontrer : on ne saurait vraiment reprocher au début du XXe siècle de s'être, à ce sujet, montré inactif ou *prévenu*... Si certains novateurs, un peu pressés, se sont privés du concours des artistes peu soucieux de renoncer sans raison à trouver belles, aujourd'hui encore, des formes qui depuis deux mille ans semblaient être à l'abri des caprices de la mode, la grande majorité des architectes n'en saisit pas moins avidement les moindres occasions d'étudier la question à l'ordre du jour sur leurs chantiers, modestes ou importants, en employant le ciment armé avec une mise en œuvre constamment variée, permettant d'élargir chaque jour le champ de ses applications.

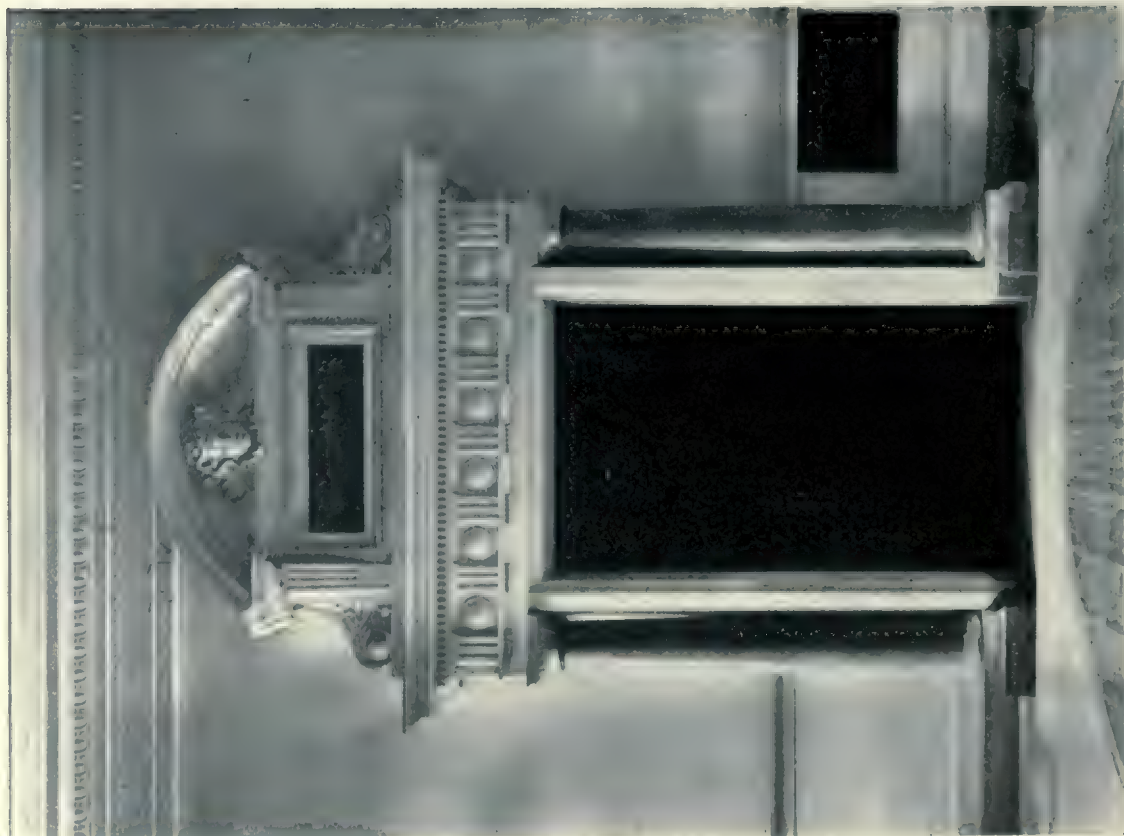
Il était à prévoir toutefois que certains artistes — et non les moindres — ne jugeraient pas bon de changer entièrement leur manière, sans crier gare et du jour au lendemain. Nous rappellerons que, parmi les architectes de la fin du XIXe siècle, nous en avons nommé plusieurs dont l'œuvre s'est largement prolongée au delà de l'année 1900. C'est ainsi que l'église arménienne ne date que de 1905, l'hôtel de ville de Roubaix, l'achèvement de la nouvelle Sorbonne et les travaux de la Cour des Comptes de 1906, la Bourse et le théâtre de Lille des dernières années de l'avant-guerre.

Parmi les architectes qui, nettement, appartinrent ainsi au siècle dernier, on ne saurait oublier Gaston *Redon* (1853-1921). Artiste très sensible et très fin (1) attardé, semblait-il, dans une époque où la finesse et la sensibilité commençaient à ne plus être appréciées tout à fait à leur valeur, ce fut un grand éducateur, dont l'œuvre construite se réduit malheureusement à peu de chose. Il avait, en 1896, construit le casino de Royan. On lui doit, au Louvre, l'arrangement de la Salle des Rubens (1900), dont la disposition parvint

(1) Elève de J. André, grand Prix de 1883, membre de l'Institut en 1914.

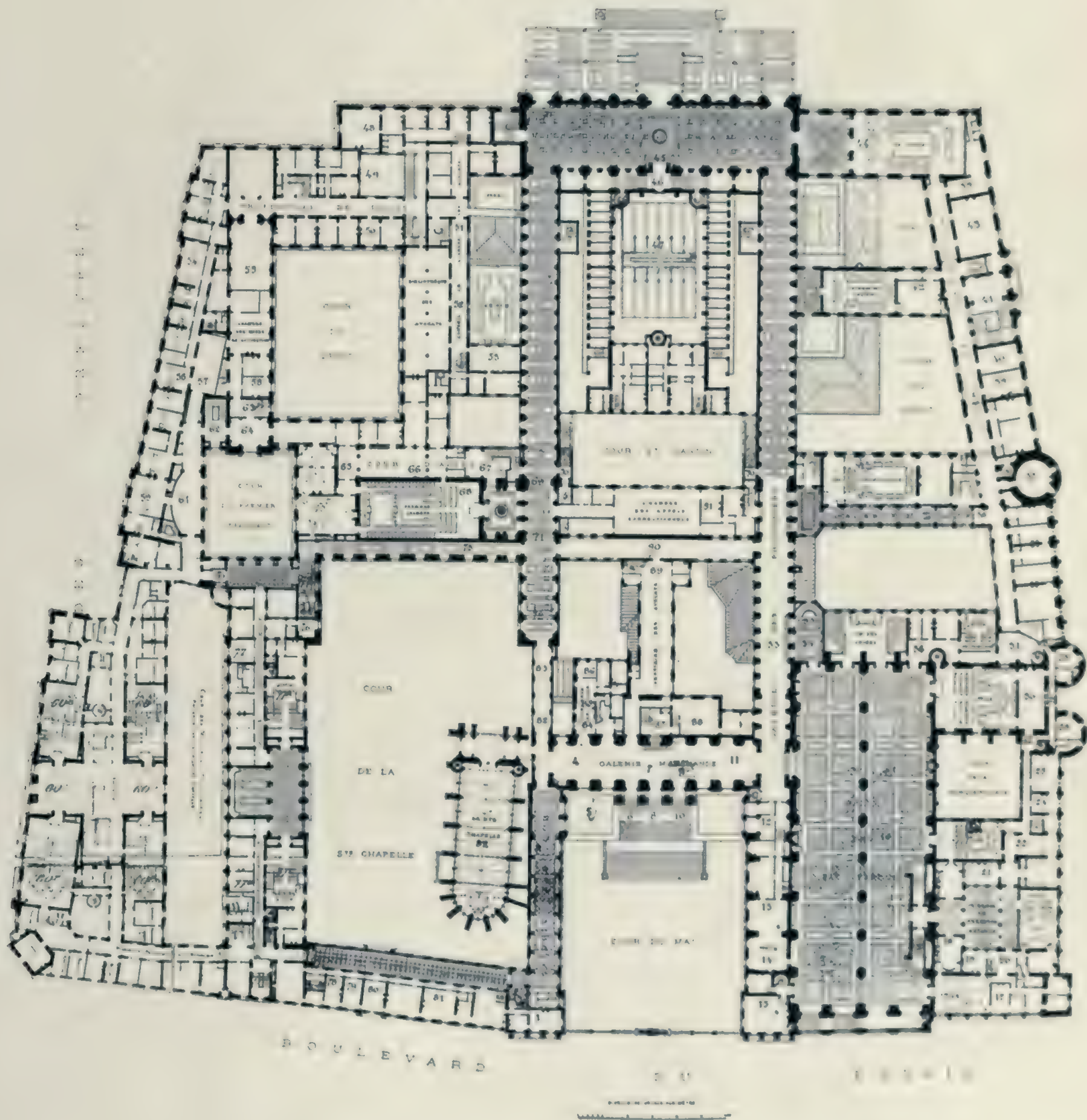


Entrée principale.



Entrée de la 13e chambre.

Palais de Justice. Agrandissements du Tribunal correctionnel (M. Tournaire, architecte).



PALAIS DE JUSTICE, PLAN DU PREMIER ÉTAGE

à mettre en complète valeur des compositions dont la saveur était tristement atténuée jadis, dans l'encombrement de la grande Galerie. C'est Redon, également, qui aménagea l'aile du pavillon de Marsan en Musée des Arts décoratifs (1905), qui égaya d'un parterre de broderie le désert du Carrousel et qui dessina, aux abords de l'arc de Percier, les jardins agréables qui occupent l'emplacement du palais ruiné des Tuileries (1906).

D'autre part, dès le début du siècle, d'importants travaux avaient été repris au Palais de Justice en vue des agrandissements devenus indispensables par suite du développement de certains services. Un dernier îlot d'habitations se trouva ainsi sacrifié, — celui qui subsistait entre le quai des Orfèvres et la rue de la Ste-Chapelle, — et son emplacement fut englobé dans l'ensemble des constructions. Il ne pouvait être question dans un édifice de ce caractère, dont les parties les plus anciennes avaient été restaurées avec tant de discrétion, de s'écarter d'une architecture traditionnelle : la moindre trace de *modernisme* y eût été singulièrement déplacée. Les nouveaux bâtiments du tribunal correctionnel, flanqués de la haute tour qui les relie aux bureaux de la Préfecture de Police, ont été adroitement étudiés par *J.-A. Tournaire* (1), dans une note librement classique qui reste partout personnelle et distinguée.

Il est curieux de noter que l'architecture religieuse, qui plus que toute autre se nourrit, fort légitimement, de traditions séculaires et dont les programmes n'ont à se préoccuper d'aucun besoin nouveau, — a donné lieu dans ces dernières années à des tentatives intéressantes pour s'affranchir, aussi bien que l'architecture civile ou domestique, des formules usuelles et des dispositions consacrées par le temps. Sans doute y a-t-il eu à tenir compte, çà et là, de l'accroissement de certaines agglomérations auxquelles leurs maigres ressources ne pouvaient permettre la construction de monuments tout en pierre, appareillés et voûtés à grands frais ; c'est ce qui a pu, je suppose, déterminer M. *de Baudot* à tenter à St-Jean-de-Montmartre, rue des Abbesses, son essai d'église en *brique armée*. L'édifice n'est pas indifférent, la disposition des grands arcs constructifs donne à l'ensemble un caractère particulier, mais il reste en somme assez froid.

(1) Elève de J. André, grand Prix de 1888, membre de l'Institut en 1919.

L'église exécutée à Bécon-les-Bruyères par *Julien Barbier* présente une façade, sinon très moderne par sa structure, du moins curieusement *imprévue*. Le porche avec son petit parvis, le presbytère, le pignon de l'édifice que prolonge l'une des faces du clocher, la grande figure qui domine cet ensemble fort simple, tout a été étudié avec une conscience remarquable et un beau sentiment chrétien.

C'est aussi bien plutôt la personnalité, l'étude savoureuse, que le modernisme, qu'il faut chercher dans une composition de *Pierre Sardou :* Notre-Dame-du-Rosaire, élevée en 1912 rue de Vanves. La mesure, le goût, ni la sensibilité ne semblent ici avoir nui en quoi que ce soit à l'intérêt de la *recherche*, qui est réelle, et appréciable partout. On peut en dire autant de l'église de *Gaudibert*, St-Dominique, dont l'étude très moderne, loin de répudier le souvenir du passé, a su rajeunir une inspiration toute traditionnelle puisée, avec un discernement averti, aux sources les plus pures qui soient.

Quand nous aurons signalé à l'attention l'église St-Michel-des-Batignoles, élevée par *Haubold* sur un plan assez particulier dicté par la forme du terrain, il nous restera à parler de deux constructions toutes récentes, inachevées même au moins en partie, et conçues dans un esprit différent : l'église de Vincennes dont la décoration, intéressante, est dûe à *Marrast*, et celle que les frères *Auguste et Gustave Perret* ont étudiée pour la ville du Raincy, cette dernière d'un caractère moderne beaucoup plus nettement accusé et où les architectes ont tenu à ne mettre en œuvre que des éléments en ciment armé, même quand il ne s'agit que de parois verticales, ou de simples *claustra* constituant le remplissage de certaines baies.

A côté de ces édifices consacrés au culte catholique, il convient d'ailleurs de signaler deux synagogues étudiées, fort adroitement l'une et l'autre, avec une remarquable sobriété. La première est fort simple ; couverte par une belle charpente, sans autre recherche ornementale que celle qui peut résulter de la structure même du petit monument, l'impression qui s'en dégage est celle d'un sanctuaire vraiment *patriarcal*. Le détail du porche d'entrée, auquel on accède par une sorte de parvis, mérite une mention particulière : c'est le temple de la rue Chasseloup-Laubat (1911) dû au talent volontaire et précis, aux belles qualités d'architecte de *Lucien Bechmann*. Le second de ces temples a été construit à Boulogne-sur-Seine, (de 1909



Eglise St-Jean-de-Montmartre (de Baudot).



Eglise N.-D.-du-Rosaire (P. Sardou, architecte).



Eglise de Bécon-les-Bruyères (Julien Barbier).



Eglise N.-D.-du-Rosaire. Chœur et Maître-Autel. (P. Sardou, architecte).



Intérieur de l'Eglise St-Dominique. (Gaudibert, architecte).



Eglise du Raincy. (A. et G. Perret).



Synagogue de la rue Chasseloup-Laubat (par L. Bechmann).



Eglise St-Jean-de-Montmartre (de Baudot).



Eglise N.-D.-du-Rosaire (P. Sardou, architecte).



Eglise de Bécon-les-Bruyères (Julien Barbier).



Eglise N.-D.-du-Rosaire. Chœur et Maître-Autel.
(P. Sardou, architecte).



Intérieur de l'Eglise St-Dominique. (Gaudibert, architecte).



Eglise du Raincy. (A. et G. Perret).



Synagogue de la rue Chasseloup-Laubat (par L. Bechmann).

à 1911) par *Emmanuel Pontremoli*. D'une allure peut-être plus monumentale et qui n'est pas sans rappeler, à l'extérieur, certaines églises byzantines ou grecques conçues sur un plan carré, il ne peut manquer de frapper par la pureté de ses lignes et sa proportion très châtiée. C'est une œuvre d'un beau caractère.

Nous retrouvons le nom de Pontremoli lié à l'une des deux grandes manifestations architectoniques auxquelles a donné lieu, à Paris, la munificence du prince Albert de Monaco et sa véritable passion pour ceux des domaines de la science auxquels il n'a pas hésité à consacrer le meilleur de sa vie. On sait l'attrait qu'a toujours exercé sur lui l'étude des choses de la mer : ayant reconnu — a-t-il dit lui-même, — « l'importance de leur action sur plusieurs branches de l'activité humaine, » il s'est efforcé « de leur obtenir la place qui leur appartenait dans la sollicitude des gouvernements comme dans la préoccupation des savants... » C'est pour lui, en premier lieu, que le maître *Nénot* conçut, dans le haut de la rue St-Jacques et non loin de cet ensemble de la Sorbonne qui restera son œuvre maîtresse, l'Institut d'Océanographie inauguré au début de 1911, qui dresse, au-dessus d'un robuste soubassement, et de deux étages étudiés par contraste avec quelques finesses, un haut campanile, aux allures florentines, qui évoque le souvenir de certains édifices monégasques et, par là même, du laboratoire de zoologie maritime érigé par le prince, face à la mer, au flanc du rocher de Monaco.

Le second de ces établissements scientifiques est l'Institut de Paléontologie humaine : c'est ce dernier qui, de 1910 à 1914, fut élevé par Pontremoli. Si la composition s'y inspire de principes non moins traditionnels, l'étude très personnelle de tous les éléments lui assure un caractère plus imprévu. Le soubassement à bossages rappelle encore l'esprit du monument de Nénot, mais l'édifice dans son ensemble, est assez différemment conçu; peut-être, d'ailleurs, donne-t-il mieux l'impression d'un établissement destiné à un enseignement scientifique supérieur. En tout cas, la haute frise qui couronne le soubassement, la porte d'entrée avec sa ferronnerie précieuse, la variété de l'appareil de briques blanches qui vient égayer les grands nus, la corniche elle-même coiffée par les toitures élevées, sont autant de motifs qui, tout en restant fort classiques, présentent du moins une disposition asez nouvelle pour ajouter aux qualités de la composition une note moderne qui reste délicate et de bon aloi.

Quel que soit du reste l'intérêt que présentait l'étude de cet édifice relativement important, il est impossible que son exécution ait pu donner à son auteur l'occasion d'autant de recherches passionnantes, d'autant de complètes et précieuses satisfactions que la villa qu'il construisit à Beaulieu pour M. Théodore Reinach. Peu d'architectes, même parmi ceux qui ont énormément bâti, se sont trouvés aux prises avec un programme plus *prenant*, mais aussi plus terriblement délicat. Car il s'agit ici, comme on le sait, de la villa d'un archéologue illustre et ce qu'on a demandé à l'artiste c'est une habitation grecque, une véritable évocation archéologique où rien ne devait être laissé au hasard, où les meubles et les tentures, où la vaisselle et jusqu'à l'argenterie devaient être patiemment étudiés pour concourir à un ensemble parfait. On saisit de suite le danger; il faut composer largement et librement, ne ménager ni la mosaïque ni le marbre, ne pas craindre les tonalités bien franches, les ocres, les outremers profonds : et la moindre touche maladroite, le moindre détail déplaisant, un meuble même à moitié réussi, peuvent suffire pour évoquer l'idée d'un décor péniblement factice, d'un Pierrefonds à peine rajeuni grâce à un recul de dix-sept siècles de plus...

On est heureux de pouvoir citer un exemple de cet ordre quand on s'est élevé, comme je l'ai fait à plus d'une reprise, contre l'incompréhension formidable des *restaurateurs* qui ont trahi l'antiquité jusqu'à nous en imposer une vision si cruellement déformée : celle d'un art pompeux avec sécheresse, ennuyeux avec prétention, et surtout mort, — mort à ce point qu'on a peine à imaginer qu'à aucune époque il ait pu vivre d'une vie réelle ! Or, ce qui frappe dans la villa de Beaulieu ce n'est point l'archaïsme des ensembles : c'est de voir bien plutôt qu'ils dépassent, en jeunesse, les compositions modernes de nos décorateurs les plus avancés; au besoin l'on s'y tromperait. L'art grec, qu'on nous a fait connaître si raide, (lui qui a produit la Victoire de Samothrace et la Vénus de Milo !...) s'est assoupli ici au point de devenir, comme la Renaissance, humaniste — c'est-à-dire avant tout *humain*. La composition, qui se développe autour d'un atrium n'a pourtant gardé, de la symétrie, que ce qui est la régularité intelligente (1) : c'est ainsi que notre

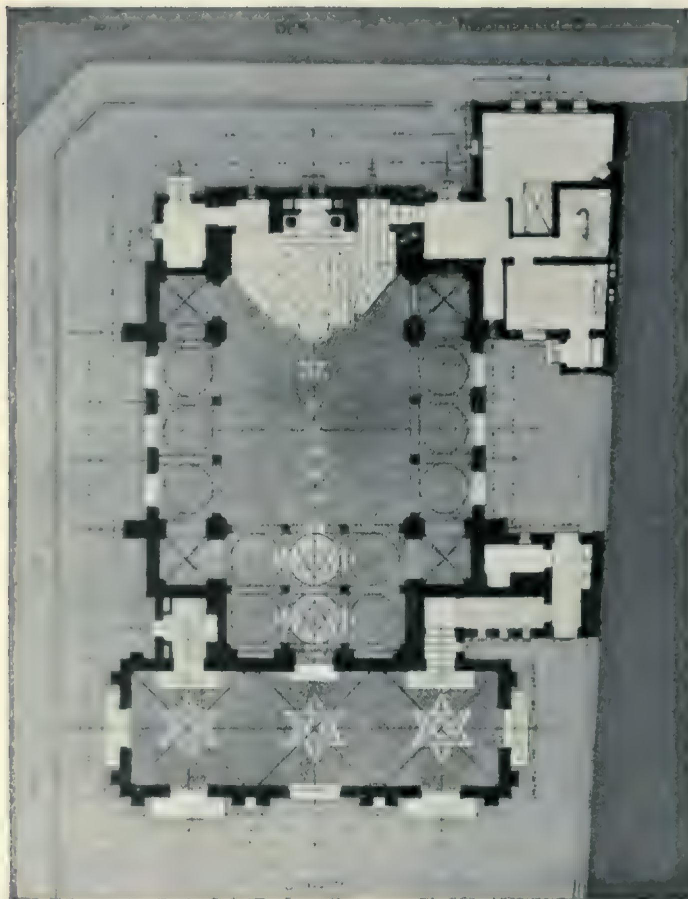
(1) Selon l'expression de Guadet.



Villa Reinach à Beaulieu, par Pontremoli. (Photo Vizzavona).



Plan de la villa. (Photo Vizzavona).

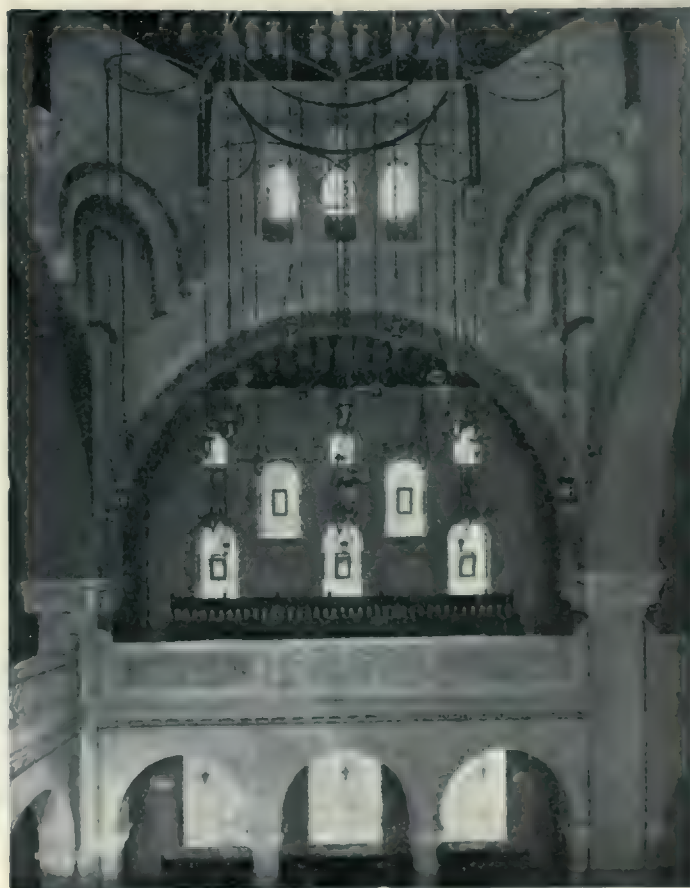


Plan de la Synagogue de Boulogne.
(Par E. Pontremoli).

corps, qui est symétrique, ne cesse pas de l'être parce que nous ne répétons pas, du bras gauche, le geste que nous faisons du bras droit. Les façades, dissimulées dans la verdure à l'extrémité d'un petit promontoire et qu'on ne peut guère apercevoir que de la mer, ne visent nullement à l'effet monumental; elles l'atteignent par leur simplicité même. Elles conservent quelque chose de la bonhomie de la véritable architecture du littoral méditerranéen, de ces belles et simples habitations provençales auxquelles rien n'a été changé, semble-t-il, depuis que les colons venus des côtes de l'Etrurie ou des cités florissantes de la Grande Grèce ont apporté à cette contrée d'élection l'esprit d'un art domestique et rural vraiment exquis, qui compte parmi les plus agréables manifestations du génie latin. Quelle leçon de modestie pour nous !... Aussi bien l'architecte de la villa qui nous occupe a-t-il fait avant tout une *maison*. Son architecture, avons-nous dit, n'est indifférente à rien de ce qui est humain : et cette construction, qui pouvait si facilement n'être que pompeuse, est en réalité une retraite plaisante qu'on est tenté, non pas de visiter comme une sorte de musée, — mais d'habiter, ce qui est fort différent.

Le premier mérite de cette composition aimable est bien en effet son *habitabilité*. On pouvait, avec un programme de ce genre, multiplier les colonnes et leurs antes : ce sont là, sans doute, de tous les éléments d'intérêt, ceux auxquels il est le plus aisé de donner un caractère assez grec... Mais on ne crée guère une *ambiance* avec un lot de chapiteaux. Il y a loin de la solennité des Propylées, ou même de la grâce de l'Erechtheion ou de Priène, au charme de cette demeure où la maîtrise de la main-d'œuvre fait oublier partout la richesse de la matière employée. On n'a point à y craindre, dès l'abord, cette impression de lassitude pénible qui se dégage promptement des restaurations. C'est une œuvre extrêmement sensible et qui reste, à l'heure actuelle, peu connue; il convenait de s'y arrêter un instant.

A propos de l'église du Raincy, nous avons nommé les frères *Perret*. Ils méritent évidemment une mention particulière par leur étude persévérante des méthodes de la construction en ciment armé. A une



Intérieur de la Synagogue de Boulogne-sur-Seine.

époque où il fallait un courage réel pour prendre résolument position, et où tout restait à découvrir et à créer, ils ont su concevoir des types, presque classiques déjà par la simplicité de leur structure, et qui, vingt ans après, ne *datent* pas; c'est tout de même assez significatif. La maison de la rue Franklin, exécutée dès 1903, où les lignes verticales des points d'appui étaient déjà nettement accusées, où le revêtement de céramique se bornait à égayer, en les laissant partout apparents, les éléments de la construction, reste une composition très *neuve* en dépit des expériences nombreuses, des essais tentés, depuis, un peu partout. Le plan, à lui seul, présentait d'ailleurs une disposition remarquable; l'immeuble, situé dans un lieu élevé qui domine les jardins du Trocadéro, faisait face au sud-est: on n'en a pas moins jugé utile, par d'adroits mouvements de l'élévation, de modifier l'exposition pour les diverses pièces des appartements, de telle sorte qu'à toute heure du jour, il y eût du soleil au moins en un point.

Trois ans plus tard, en 1906, les mêmes architectes étudiaient l'application du ciment armé à la construction d'un grand garage rue de Ponthieu, tentative intéressante dont le programme se prêtait, de lui-même, à l'utilisation d'une méthode qui permettait de couvrir de larges portées sans points d'appui.

Ce n'est point là non plus, d'ailleurs, l'œuvre maîtresse des frères Perret; il leur était réservé d'appliquer les méthodes nouvelles de construction à un édifice d'une autre importance: le théâtre des Champs-Elysées, élevé de 1911 à 1913, avenue Montaigne. La mise en œuvre, cette fois, a eu le temps de se mettre complètement au point; et ce qui caractérise avant tout cet assez vaste ensemble, c'est la subordination absolue du plan des divers étages aux poteaux verticaux qui les traversent de part en part, du cintre au dernier des dessous. Ce plan est du reste fort clair et comporte de beaux dégagements; on s'y est évidemment préoccupé, bien plus qu'on ne le fait d'ordinaire, du confort et de l'agrément du spectateur: il semble que l'on puisse voir — et entendre même, de partout, et il est à peine besoin d'indiquer que l'équipement de la scène a été prévu de façon à pouvoir se prêter aux conceptions décoratives les plus variées. Nous nous trouvons ici (et sans doute pour la première fois) devant un monument important où la construction en ciment armé a été employée d'une manière exclusive, intégrale pourrait-on dire, puisque les efforts des architectes ont tendu à laisser apparaître, partout, les lignes des éléments constructifs: le moindre de leurs mérites n'est certes pas d'être arrivé à composer, à concilier, les multiples nécessités d'un programme aussi complexe que celui-ci, pour les façonner à la mesure d'un cadre dont l'ossature est restée, en somme, de la plus grande simplicité.



Institut Océanographique, par Nénot.

Il fallait bien s'attendre à ce que la façade d'un édifice où le mode de construction, avec une franchise complète, était rendu visible partout, ne nous offrît pas, en bordure de l'avenue Montaigne, une réduction de l'Opéra. Du moment que la composition se bornait par principe, en accusant les coupures des étages principaux et leurs points d'appui, à traiter les surfaces rectangulaires créées par la rencontre de ces éléments essentiels, non plus comme des murs continus mais comme des remplissages légers, on devait arriver à la conception d'une façade complètement plane, sans décrochements apparents, et où les seuls souvenirs des architectures antérieures sont la table saillante qui tient lieu de couronnement, un peu à la



(Photo Vizzavona).
Villa Reinach. Vue du Triclinium.

manière des monuments égyptiens, et la haute frise de Bourdelle, admirée sans réserve par les uns, âprement discutée par certains autres; — œuvre qui ne pouvait en aucun cas demeurer indifférente et qui montre assez comment la rudesse d'un certain esprit moderne peut s'accommoder encore d'une inspiration puisée à des sources de plus en plus lointaines, et du rappel des toutes premières productions de l'art grec, telles ces grandes métopes de Selinonte que l'on peut admirer à Palerme, qui sont probablement ce que notre civilisation contemporaine sait goûter à la fois de plus archaïque et de plus *modernement* puissant.

L'architecture théâtrale n'a guère eu, depuis le début du siècle, d'autre occasion de s'exercer à Paris sur des programmes véritablement complets. On a plutôt restauré d'anciennes salles qu'on n'a construit, de fond en comble, des édifices nouveaux; et le succès grandissant des spectacles cinématographiques, au cours de ces dernières années, a entraîné la création d'un nombre imposant de *cinémas*, dont quelques-uns se sont installés dans des théâtres que la foule, séduite par son jouet nouveau, était toute prête à déserter, mais dont certains autres, construits spécialement, ont été étudiés comme un programme défini, traité parfois non sans adresse bien que souvent avec vulgarité.

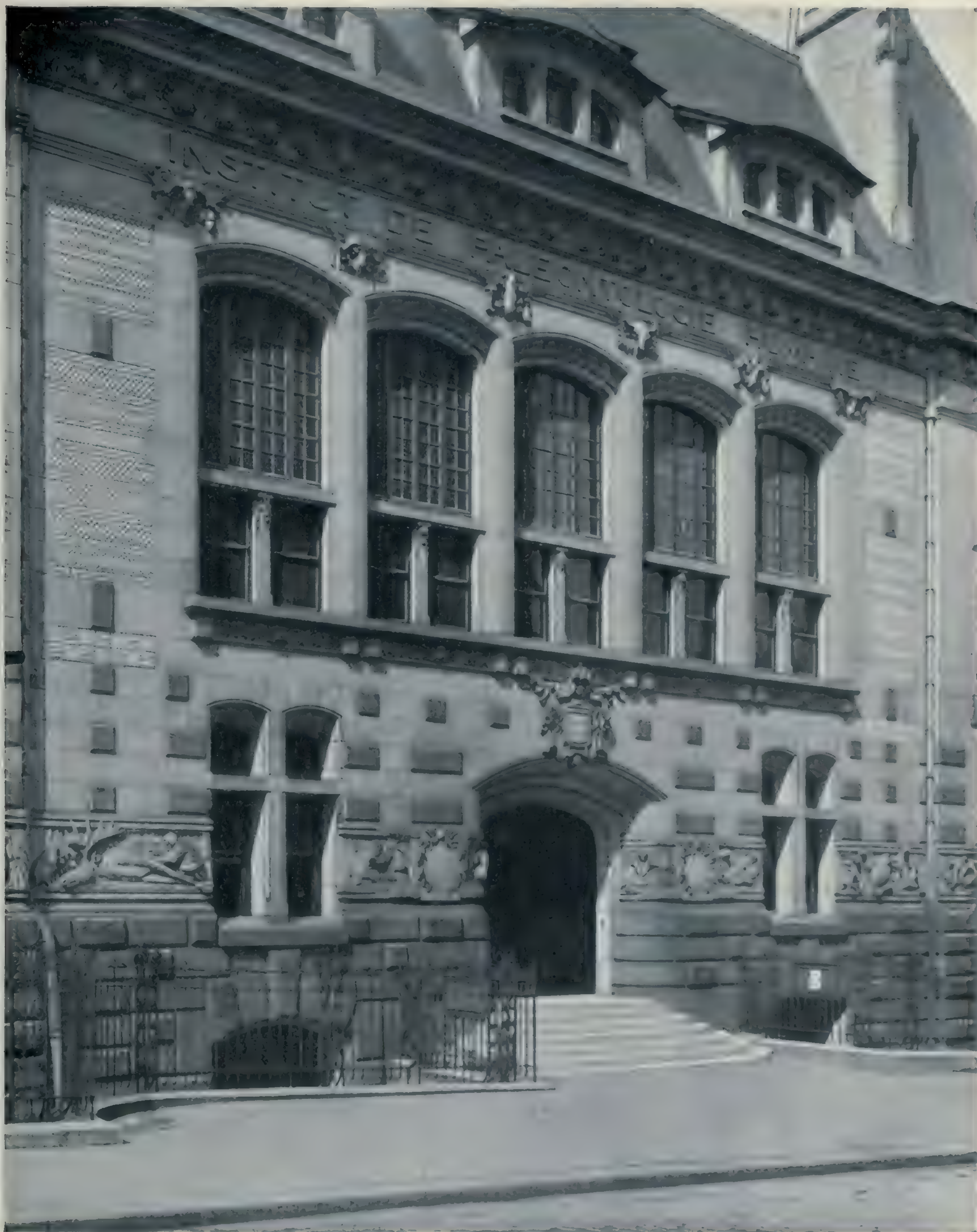
Certaines villes de province, au contraire, moins privilégiées que Paris quant au nombre des salles de spectacles, en ont fait construire de nouvelles et ont offert ainsi à quelques artistes l'occasion de chercher une solution à ce problème si intéressant mais si ardu : le *petit* monument complet. On peut citer le théâtre d'Agen, élevé en 1907 par Guillaume *Tronchet*.

Pendant les treize premières années du siècle, l'art monumental pur et simple fut peut-être, de tous, le moins cultivé : j'entends celui qui ne répond pas à une nécessité immédiate. C'est l'architecture domestique, et celle aussi des constructions utilitaires, qui donnèrent lieu aux efforts les plus constants. Puis vinrent cinq années assez tristes, où l'art dut céder le pas à des préoccupations plus pressantes et d'un ordre, hélas, tout différent. Depuis lors, l'essor de l'architecture s'est trouvé presque entièrement entravé par les difficultés de la main-d'œuvre et la hausse constante des matériaux...

Il faut cependant classer encore dans l'art monumental l'établissement thermal de Châtel-Guyon, conçu avec une louable sobriété par Benjamin *Chaussemiche*. Des dispositions d'une belle ampleur, des détails finement étudiés dans l'esprit roman contemporain de cet art délicat des Cosmas qui fut, semble-t-il, le dernier reflet direct de l'influence antique, — donnent à cette composition une saveur restée assurément très classique, appréciable particulièrement dans l'élévation principale et dans la décoration du grand vestibule, dont la voûte, décorée de caissons, évoque d'une façon assez opportune le souvenir des thermes romains.

L'établissement de Contrexéville, adroitement transformé par *Méwes*, présente aussi des morceaux assez agréables, notamment des portiques-promenoirs décorés de mosaïques plaisantes.

L'architecture des édifices consacrés à l'enseignement — tant primaire que secondaire, — pour lesquels on s'accorde à exiger de jour en jour plus d'air, plus de lumière et aussi un aspect moins rébarbatif, a donné lieu à des études nombreuses et aux essais des matériaux les plus variés. Le maître de ce programme assez spécial semble être Louis *Bonnier*, dont le grand groupe scolaire de Grenelle a été unanimement appré-



INSTITUT DE PALÉONTOLOGIE HUMAINE, PAR E. PONTREMOLI



Maison rue Franklin (A. et G. Perret).

cié. Il y a lieu de citer, dans une note un peu différente, l'école maternelle du Temple, due au talent de *P. Sardou*. De son côté, l'enseignement secondaire s'est enrichi du Lycée de Neuilly, par Umbdenstock.



Intérieur du Théâtre des Champs-Élysées.

Parmi les édifices d'utilité publique, nous signalerons la très curieuse installation réalisée en 1912 par François *Le Cœur*, pour le Central téléphonique de la rue Bergère. L'énorme mur de briques, entièrement aveugle et qui ne comporte d'autre élément décoratif que les chiffres et les aiguilles d'une horloge, n'a pas manqué d'exciter la curiosité (et au besoin la raillerie) du public, qui ne soupçonne pas que, derrière ce grand mur, il puisse en réalité se passer quelque chose, et que les nécessités d'une installation, en somme toute nouvelle, aient pu motiver une disposition inusitée.

Il convient de ne pas oublier les importants travaux exécutés par *Tony Garnier* pour la municipalité de Lyon : travaux d'un caractère utilitaire pour la plupart et où l'ample disposition des plans prend une signification plus haute que le décor, toujours simple, des élévations. La recherche décorative, le sentiment, un souvenir de l'esprit antique se retrouvent dans la composition toute récente, en voie d'exécution au parc de la Tête d'Or (1), où l'on a eu la jolie idée de consacrer une île boisée de la vaste pièce d'eau à un ensemble dédié au souvenir des morts de la grande guerre.



Intérieur d'un magasin à Paris. (A. et G. Perret).

Enfin, parmi les nombreux petits monuments élevés, un peu partout en province, pour les bureaux des Caisses d'épargne, (dont bien peu, disons-le, peuvent prétendre à embellir les emplacements souvent privilégiés qui leur ont été réservés), on peut citer la Caisse d'épargne de Mont-

(1) En collaboration avec le sculpteur Jean Larrivé.



Théâtre d'Agen (par Tronchet).

brison traitée par *Gaudibert* dans un esprit assez intéressant, et celle d'Albi étudiée avec goût par *Léon Daures*.

Dans un autre ordre d'idées, un grand effort a certainement été fait en vue d'apporter une solution définitive au programme du *grand magasin*, tel que les exigences de la vie actuelle l'ont provisoirement établi. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que la voie, dans ce sens, avait été largement tracée par les recherches de P. Sédille au Printemps. *René Binet*, décorateur précieux enlevé trop prématurément, qui s'était signalé en 1900 par la porte monumentale de l'exposition dressée à l'entrée du Cours-la-Reine, fut chargé des agrandissements de ce magasin (1909) : il y fit apprécier son talent ingénieux et une brillante facilité à laquelle on ne peut guère reprocher qu'une confiance, une peu hasardée dans la multiplication de petites trouvailles plaisantes pour produire un grand effet. On ne saurait lui refuser d'avoir été un précurseur des décorateurs *modernes*. L'édifice fut d'ailleurs repris et achevé brillamment par *G. Wybo*, mais il est difficile, à l'heure présente, d'apprécier ce travail à sa valeur, toute la partie nouvelle du Printemps ayant été détruite par le feu en 1921. On travaille activement à sa reconstruction.

Le grand bazar de la rue de Rennes, construit entièrement en fer par *H. Gutton*, présente une solution assez différente de la question. C'est un exemple qui, par son étude très poussée, mérite certainement d'être retenu. Les magasins de la Samaritaine, conçus un peu dans le même esprit par *Frantz Jourdain*, mais dans une note beaucoup plus colorée et avec l'adjonction de dômes qui ne sont qu'à moitié plaisants, attirent les regards de fort loin et s'imposent sans doute mieux à l'attention des passants que le bazar dont nous venons de parler. Il y a là une nécessité commerciale dont il faut bien tenir compte. mais qui, dans la plupart des cas, nuit assez cruellement à l'impression ; le *Printemps*, rappelons-le, n'avait rien d'agressif ni de disproportionné.

Parmi les nombreux travaux exécutés pour des maisons de commerce soucieuses de séduire leur clientèle par la richesse d'installation de leurs magasins, on peut citer les transformations de la maison Potin, rue Réaumur et boulevard Sébastopol, où tel décor, comme celui de la boucherie, a donné lieu à une interprétation assez brillante. C'est un ensemble réussi, répondant complètement à son programme et dont l'étude est due à *Ch. Lemaresquier*.

Avant d'aborder l'architecture purement domestique, il ne faut pas oublier les habitations collectives. Beaucoup d'hôtels à voyageurs, et non des moindres, ont dû être modifiés et modernisés. L'hôtel Lutetia, de *Boileau* et *Tauzin*, est sans doute l'une des premières constructions de ce genre où la décoration, d'une inspiration entièrement renouvelée, ait été traitée d'un bout à l'autre dans le même esprit. Et l'on ne saurait passer sous silence le curieux hôtel populaire de *Labussière* et *Longerey* (rue de Charonne) où le problème du logement, au moins temporaire, pour les travailleurs célibataires, a été résolu d'une manière très frappante, avec ses dépendances précieuses qui comportent des bains, un restaurant, une salle de lecture, etc... Cette habitation collective, conçue dans un but si humanitaire, ramènera notre attention vers les productions de l'architecture des hôpitaux, traitée



Ecole, rue Popincourt (G. Tronchet).

avec une compétence si réelle, avec un tel souci de satisfaire aux moindres exigences d'un programme redoutablement complexe, par *L. Bechmann*, d'abord à l'hôpital Rothschild de la rue Picpus (1914), puis au pavillon de chirurgie de l'Hopital St-Michel, rue Olivier de Serres (1922).

Nous savons tous que le XXe siècle n'avait pas encore quinze ans lorsque l'essor de la construction, aussi bien que celui des recherches artistiques modernes, fut arrêté brutalement par le cours des événements : il ne faut pas s'étonner trop de ce que le bilan de l'architecture monumentale se soit réduit, à peu de chose près, aux édifices dont nous venons de parler. Encore faut-il ajouter que depuis lors, au cours de huit ou neuf années, il est devenu bien difficile d'entreprendre de grands travaux. Mais l'activité des artistes, durant cette première et courte période de quinze ans, s'était exercée de la façon la plus heureuse dans le domaine de l'architecture privée.



Groupe scolaire de Grenelle, par Bonnier.

Tous, semblait-il, voulaient apporter leur tribut à l'œuvre commune : il ne pouvait être donné qu'à un petit nombre de s'attaquer à des programmes plus considérables ; mais la complexité du problème de l'habitation urbaine ou rurale, avec le degré de confort qu'on commençait à vouloir y trouver de plus en plus, offrait un champ toujours élargi aux recherches ingénieuses, aux études constamment renouvelées.

Parmi les architectes qui, dès les dernières années du siècle précédent, orientaient ces recherches vers des formes originales ou des moyens d'expression nouveaux, on peut citer en premier lieu *Charles Plumet*. Il appartient évidemment au petit groupe de ceux qui, à une époque où il fallait encore pour cela quelque volonté courageuse, prit résolument le parti de faire *moderne* et n'hésita pas à s'engager à fond. Il a, de plus, le mérite de s'être renouvelé : car c'est tout juste



Ecole Maternelle, rue Dupetit-Thouars, par Sardou.



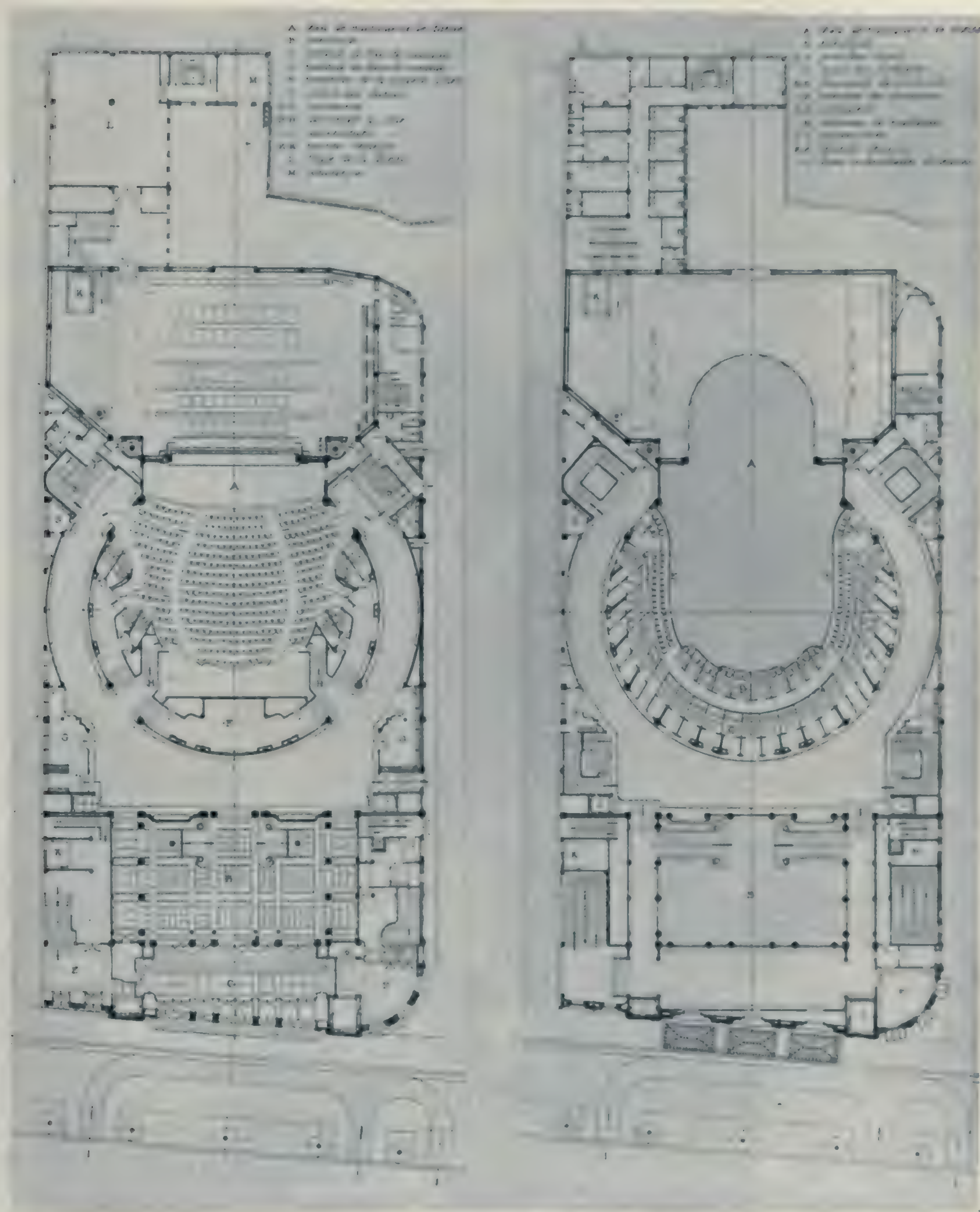
Bâtiment du Central téléphonique, par Lecœur.

si, dans ses premières œuvres, il n'y a pas un soupçon *d'art nouveau*... Mais enfin il ne s'est pas borné à adopter un procédé et à s'y tenir, ce qui semble avoir été le secret, un peu simpliste, de pas mal de novateurs à demi convaincus; il a évolué, et il a certes beaucoup cherché. Visiblement influencé par la manière de Vaudremer, il semble avoir emprunté aux meilleures compositions de ce maître le souci d'une structure simple et lisible et le goût du travail bien fait. Parmi les hôtels particuliers étudiés par cet artiste personnel et curieux, on peut citer celui de l'Avenue du Bois, qui date déjà de presque vingt ans, et ceux plus récents de la rue Octave-Feuillet, du boulevard Richard-Wallace à Neuilly, et du boulevard Montmorency.

Peut-être y a-t-il encore dans les constructions que nous venons de citer une tendance à la complication qui n'existe à aucun degré dans la maison de rapport et les trois hôtels de la rue Cassini dûs à la collaboration de *Louis Sue* et *Paul Huillard*. Ici, la recherche existe, tout aussi sensible : elle s'exerce seulement d'une façon différente et vise avant tout à simplifier, à écarter, si l'on veut, de la composition, tout ce qui n'est pas le caractère et la proportion. Qu'on regarde le petit bâtiment tout en briques : — avec sa grande verrière éclairant un atelier qui fut celui de Jean-Paul Laurens, — il paraît impossible de faire de l'architecture avec aussi peu d'éléments. Il y a pourtant une telle sûreté dans l'étude de l'ensemble que l'effet obtenu est vraiment hors de proportion avec une pareille simplicité de moyens. C'est d'ailleurs ce même effet, ce même sens du monumental qu'on retrouve dans certaines habitations de Pise, de Sienne surtout, où la proportion demeure le véritable intérêt. L'hôtel voisin, construit par M. de C..., témoigne de qualités analogues, appliquées à un caractère d'architecture moins sévère : peut-être, à travers la diversité des motifs, sent-on même confusément qu'on est bien plutôt en présence d'un style très personnel, qui est celui des deux architectes, et qui est aussi éloigné de l'art florentin que de celui du XVIII[e] siècle français.

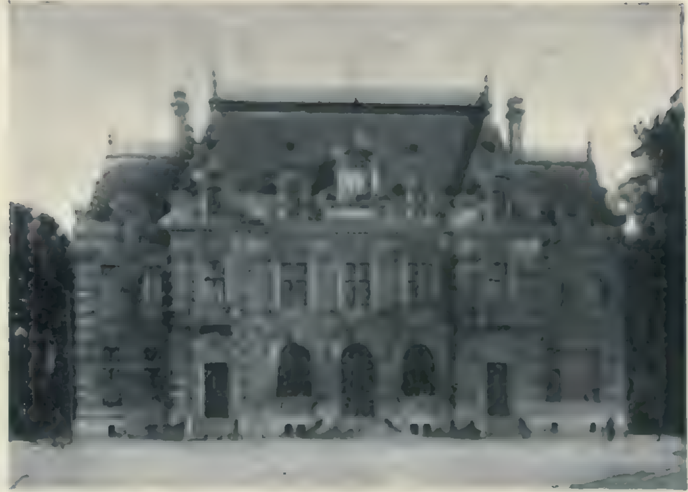
La maison de rapport qui fait le coin de la rue St-Jacques, celle, fort curieuse, qui porte le n° 229 du boulevard Raspail, l'ensemble de constructions (hôtel particulier, ateliers, maisons à loyer) qui se développe autour d'une vaste cour, 126 boulevard du Mont Parnasse, sont l'œuvre des mêmes artistes, ainsi que le Château de la Fougeraie, élevé en 1912 dans la banlieue de Bruxelles. On appréciera, dans cette dernière composition, l'esprit très libre dans lequel ont été traité des motifs empruntés aux éléments les plus classiques, notamment la suppression presque totale,





PLAN DU THÉATRE DES CHAMPS-ELYSÉES. — REZ-DE-CHAUSSÉE. — PREMIÈRES LOGES


(Photo Librairie de France)
Hôtel Lutetia. (Boileau et Tauzin).


Caisse d'épargne d'Albi. (L. Daures).

au-dessus des grands pilastres ioniques, d'un entablement dont la hauteur est si souvent gênante, quand il s'agit d'éclairer convenablement les pièces de l'étage supérieur.

On sait que L. Sue s'est fait une place à part parmi les décorateurs de l'école moderne. Huillard, de son côté, a poursuivi ses recherches d'architecture avec le souci constant de concilier les exigences un peu tyranniques de l'art moderne avec l'emploi d'éléments traditionnels rajeunis par une étude patiente et délicate. Quoi de plus savoureux, à ce point de vue, que le petit porche qui fait partie, 13, boulevard des Invalides, de l'arrangement de la cour d'un ancien hôtel particulier ? Les sculptures, les chapiteaux eux-mêmes, les quelques ornements de la pergola, sont de la main d'Antoine Bourdelle; ce n'est pas le moindre attrait d'une composition très plaisante, dans laquelle une certaine noblesse ne nuit, en quoi que ce soit, au charme de l'intimité.

De *Louis Sorel*, on peut citer, rue des Belles-Feuilles, une demeure assez agréable, un bel hôtel à Reims, des villas à Enghien; puis, parmi les essais intéressants qui ont été faits en vue de l'application des revêtements céramiques aux élévations, la maison de A. et G. Perret que nous avons déjà signalée, rue Franklin, le petit hôtel construit par *Paul Guadet* avenue Elisée-Reclus, enfin le grand immeuble de la rue Campagne-Première, occupé par des ateliers d'artiste et étudié par *André Arfvidson*. On remarquera de même la curieuse disposition adoptée par *Sauvage*


Hôtel populaire d'hommes, rue de Charonne. (Labussière et Longerey).



Hôpital Rothschild. (L. Bechmann).

pour sa construction de la rue Vavin, où le retrait progressif des divers étages permet un amphithéâtre de terrasses : il assurerait aux rez-de-chaussée des habitations, si cet exemple était suivi, un éclairage et une aération auxquels ils n'ont guère eu le droit de prétendre jusqu'à présent. Il faut malheureusement, pour arriver à ce résultat, sacrifier une importante partie de la surface disponible, et il est difficile d'espérer que, de longtemps, nous soyons amenés à cheminer, en plein Paris, entre les alignements de jardins suspendus.

Tout au moins se préoccupe-t-on, depuis le début du XX[e] siècle, d'assurer aux divers quartiers des grandes villes les espaces ouverts et les parties boisées qui sont des éléments d'intérêt si désirables à tous les points de vue. L'urbanisme, science nouvelle, ou tout au moins qui en est devenue une depuis qu'on s'est donné la peine d'analyser les idées confuses qu'on pouvait avoir sur la question, pour chercher à y découvrir quelques lois, a réussi à grouper, même en France, quelques adeptes convaincus. En un petit nombre d'années, l'étude de l'aménagement et de l'extension des cités a certainement fait un très grand chemin : un mouvement s'est créé et, si les bonnes volontés ne se lassent pas, on peut prévoir que dans un temps rapproché on parviendra à dégager, sur l'esthétique des villes, quelques idées générales susceptibles de devenir la base d'une *doctrine*... Que ne pouvons-nous en dire autant de l'architecture elle-même !

Le zèle des néophytes a, du reste, été très ardent. Si les plus qualifiés veulent bien *analyser*, c'est-à-dire se demander pourquoi telle place ou telle rue d'une cité, ancienne ou moderne, nous paraissent particulièrement plaisantes, beaucoup d'autres — soit ignorance, soit manque de méthode, soit simplement parce que l'analyse exige de la patience et du temps, — se sont bornés à faire de l'urbanisme *à priori* et à synthétiser d'autorité, sans savoir au juste avec quels éléments... Et c'est alors, dans les plans, le règne de la géométrie à outrance ; règne terroriste au surplus, hors duquel, semble-t-il, il n'y a point de salut et où les cercles, concentriques ou non, viennent recouper les hexagones et les carrés placés sur la pointe !... Ainsi, des villes entières sont menacées de devenir de vastes *compositions d'Ecole*, — compositions dont je me garde de contester l'intérêt didactique, mais qui n'ont évidemment pas plus de contact avec *la vie* qu'un discours de concours général n'en a avec les épitres hâtives qui constituent notre littérature quotidienne, — compositions qui sont de précieux exercices, fort utiles, propres à nous donner l'idée de cités tout à fait idéales, mais où personne d'entre nous, en revanche, ne songerait à se retirer pour ses vieux jours... Les Anglais, qui, pour l'adaptation de la construction aux commodités de la vie journalière, se montrent plus exigeants que nous ne le sommes, ont été, bien avant nous aussi, les créateurs de la *cité-jardin*. Les cités de Hampstead, de Letchworth, de Knebworth et de Port-Sunlight, sont des conceptions aussi plaisantes que réellement nouvelles ; et il faut se féliciter que ces expériences

heureuses n'aient pas été entièrement perdues pour nous. On s'en est inspiré, non sans adresse, pour les groupements assez récents du Plessis-Robinson et d'Arcueil (*Payret-Dortail*), de Stains (*Gonnot* et *Albenque*), des Lilas, de Suresnes et de Dugny. Il s'en faut pourtant que nous soyons rompus, comme le sont depuis longtemps les architectes anglais, à la composition sur plan irrégulier; malgré nous, nous restons asservis à certains partis symétriques, incomparables certes pour les programmes qui exigent de la solennité, mais qui enlèvent toute saveur à des ensembles qui ne peuvent valoir que par la simplicité, la bonhomie, l'intelligente utilisation des lignes du terrain, par tout ce qui fait le charme des endroits où il semble plaisant de *vivre* et non de passer en curieux — ce qui est certes différent.

Nous sommes arrivés ainsi, d'étape en étape, au terme de cette longue étude. L'idéal des artistes, au cours de ces cent vingt années, s'est modifié tant de fois qu'il ne paraît guère facile de préciser, ni ce que peut être cet idéal à l'heure actuelle, ni les chances qu'il a de ne pas subir, prochainement encore, de profondes transformations. Des précurseurs de Per-



Hôtel, Avenue du Bois de Boulogne. (Plumet).



Villa, Boulevard Montmorency. Façade sur le jardin. (Plumet).

cier aux artistes qui cherchent à dégager aujourd'hui les lois d'une architecture, qu'ils prétendent imposer dès maintenant à notre attention comme celle d'un avenir encore lointain, le chemin parcouru est considérable évidemment. Peut-être le serait-il moins si une modification aussi complète des méthodes de construction n'était venue, durant ces vingt dernières années, apporter un élément de plus à la confusion des esprits. A l'époque (qui nous paraît bien reculée, mais qui ne date en somme que de deux mille cinq cents ans) où les temples archaïques et toutes les constructions de la Grèce furent remplacés peu à peu par des édifices de marbre et de pierre, il est à supposer que l'art de bâtir dut subir une crise très grave, qui n'est pas sans rappeler les hésitations de l'architecture contemporaine devant les conquêtes du ciment armé. Ces conquêtes sont-elles définitives? Ne seront-elles au contraire que momentanées?... Résisteront-elles à l'engouement que ne manquera pas de provoquer quelque matière plus nouvelle encore, ou un procédé de mise en œuvre différent?... Notre tâche, déjà bien assez étendue, ne nous impose heureusement pas de

nous livrer à des *anticipations* hasardeuses. Toutefois, à l'époque lointaine à laquelle nous venons de faire allusion, un fait a dû faciliter singulièrement les pre-



Villa à St-Cloud, par Louis Sue.



Hôtels de la rue Cassini, par Sue et Huillard.

mières tentatives, les tâtonnements, des artistes du nouveau règne de la pierre : c'est qu'on avait pour tout ce qui touchait à la tradition, un respect, peut-être exagéré, qui avait du moins cet avantage d'orienter les recherches en les limitant aux solutions qui, de loin ou de près, rappelaient des formes consacrées. On ne saurait dire que le ciment armé ait eu, pour diriger ses essais, l'appui de directives aussi précisément définies. Il semble qu'il soit venu à son heure et qu'il ait été créé, au contraire, pour se plier aux exigences des artistes ennemis de toute tradition.



Château de la Fougeraie, par Sue et Huillard.

Ce sera la tâche des années qui vont suivre de remettre un peu d'ordre dans la dispersion des efforts, évidente déjà, à la fin



Country-Club de St-Cloud. (Hébrard et Sue).

du siècle dernier et qui menace de paralyser pendant un temps l'évolution de l'architecture si l'intransigeance des meilleurs d'entre les novateurs s'emploie à ranimer, à propos de ciment armé, la vieille querelle des modernes et des anciens. Nous possédons la meilleure et provisoirement la seule école d'architecture du monde, mais nous manquons à ce point de doctrine écrite que la critique, dépourvue par là même de toute idée directrice sur une question qui lui a toujours été assez étrangère, flotte indécise au gré de quelques traditions un peu vagues, de



Ateliers de la rue Campagne-Première, par Arfvidson.

préjugés qui semblent éternels et de caprices heureusement plus passagers. Tout comme nous connaissons, en peinture, ces *valeurs* d'ombre et de lumière dont l'observation, scrupuleuse et patiente, peut seule conduire à des résultats décisifs, il existe pourtant, en architecture, pour les éléments très divers qui concourent à la réussite d'une œuvre, des valeurs dont il serait indispensable de définir l'importance relative, sous peine d'encourager la critique d'art à persister dans les mêmes errements. Construction impeccable, commodité, beauté; intérêt de la matière, clarté de la composition, franchise des moyens employés; caractère, charme, proportion...; tout le monde est évidemment d'accord pour reconnaître que ces facteurs concourent bien au résultat obtenu. Mais quelle divergence de vues dès qu'il s'agit de leur donner ce qu'on pourrait appeler un *ordre d'urgence*, de préciser leur degré d'importance et d'indiquer quelles sont les qualités qu'il convient de rechercher avant tout ! N'ai-je pas trouvé dix fois, et sous la plume de critiques sérieux, des appréciations du genre de celle-ci : « l'œuvre de cet architecte pourrait passer pour tout à fait intéressante s'il avait fait un plus large emploi des matériaux nouveaux ?... » Quelle confusion lamentable sur le degré d'importance, la *valeur esthétique* — par rapport à tout le reste — de l'emploi de tels ou tels matériaux, ou même, pour un artiste donné, d'un penchant qui l'attire vers le moderne ou vers la tradition ! Etre modernes, pour les constructeurs qui achevèrent Notre-Dame, c'eût été peut-être de deviner l'aurore de la Renaissance : il serait plaisant sans doute de leur reprocher de ne l'avoir point fait.

Quelle époque, pourtant, pourrait avoir un besoin plus impérieux que la nôtre, d'ordre, de clarté, et aussi de cohésion dans l'effort ? Tout est à refaire, semble-t-il, et tout est remis en question. Si, comme c'est infiniment probable, l'emploi du ciment armé se généralise aussi bien dans l'architecture monumentale que pour l'exécution des bâtiments les plus modestes, ces valeurs esthétiques dont nous venons de parler tendront à se réduire peu à peu à ce qu'il y a de vraiment essentiel dans l'art de la construc-



Maison de la rue Vavin, par Sauvage.

tion. L'ossature se dissimulera sous des revêtements de matériaux moins pauvres d'aspect que le ciment lui-même; les toitures disparaîtront dans une foule de cas; la mouluration, qui est avant tout une expression de la pierre ou du marbre employés en éléments *profonds*, se réduira à des bandeaux de faible saillie. Aussi, bien, la langue classique des ordres, les détails et les moulures de leurs éléments, rentreront-ils provisoirement dans le domaine de l'archéologie; mais on peut se demander si la tâche des artistes de la génération qui va suivre s'en trouvera aussi radicalement simplifiée que les plus jeunes des étudiants d'aujourd'hui se plaisent peut-être à l'espérer naïvement. Composer avec presque rien n'a jamais été qu'à la portée des gens forts. Or, l'expression des plans eux-mêmes se trouvera modifiée du tout au tout; sans doute, la composition d'ensemble continuera-t-elle à obéir aux mêmes lois : mais, alors que le rapport des murs aux espaces — du plein au vide — arrivait jadis à jouer un rôle important, les parois ne seront plus que peu de chose et c'est uniquement des rapports de surfaces — d'espace vide à espace vide — que pourra dépendre le succès. Pour animer leurs élévations, les artistes de demain ne disposeront plus que de l'indispensable; mais, à vrai dire, cet indispensable se trouve être en même temps l'essentiel; s'ils ne peuvent plus employer qu'en surface la richesse de la matière, (et non plus en volume comme le marbre est employé au Parthénon), tout au moins conserveront-ils cet élément d'intérêt et pourront-ils reprendre le procédé des Romains qui nous futprésenté, il y a peu d'années encore, comme un mode de construction précaire, plus ou moins irrationnel et trompeur... Les habiles et les sensibles parviendront encore au caractère, parce qu'ils pourront le faire naître de la variété des programmes, et à la proportion qui, bon gré mal gré, restera la qualité maîtresse. Il est pénible d'imaginer ce que pourront bien produire ceux qui ne seront pas doués supérieurement; mais peut-être, hier comme aujourd'hui, n'arrivaient-ils déjà qu'à de médiocres résultats.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de nous demander si, devant l'orientation de l'architecture contemporaine, il y a lieu de se réjouir ou bien de se lamenter. Nous avons montré tout au début — et il n'est vraiment que trop facile de s'en convaincre — comment l'élément mécanique est venu, depuis un demi-siècle, jouer, dans les moindres circonstances de la vie, un rôle de jour en jour plus important : le XX[e] siècle, qui a débuté par la traction automobile et la navigation aérienne et sous-marine, nous fera connaître sans doute un perfectionnement inouï de tout ce qui, de près ou de loin, dépend de ce qu'on peut appeler *l'usinage*. Il n'y a guère lieu de s'étonner, dès lors, si les usines et les constructions industrielles tendent à prendre un caractère plus architectural (1), — et si l'architecture, de son côté, emprunte à l'art de l'ingénieur quelque chose de sa logique un peu impitoyable. Nous ne sommes plus au temps où Burckhardt, en parlant de l'architecture de Michel-Ange, disait qu'il y avait dans les productions de ce grand maître « — jusque dans le caprice, — une décision qui ressemblait presque à la nécessité ! » Il est vraisemblable que les artistes de l'avenir puiseront tout au contraire dans la nécessité, dans les exigences toujours plus impérieuses de leurs programmes, une sorte de franchise *inévitable* qui pourra ressembler à la décision. Peut-être aussi, malheureusement, sera-t-il de plus en plus difficile de produire des œuvres vraiment belles; car la beauté, de plus en plus, ne dépendra, d'abord, que de cette qualité souvent insaisissable, dont les temps modernes ont entrevu l'importance, que les anciens appréciaient avant toute autre, mais dont on n'a guère réussi jusqu'ici à fixer les conditions élémentaires : de cette Proportion que Léonard qualifiait de *divine* et qui assure aux œuvres des hommes une jeunesse éternelle dont le charme sait encore rayonner sur nous, après que des civilisations entières se sont évanouies dans les ombres du temps pour nous donner ces émotions profondes, faites du meilleur de ce que nous portons en nous et pour lesquelles seules, sans doute, notre vie, parfois si triste, mérite vraiment d'être vécue.

(1) Rien de plus significatif à ce point de vue que les travaux de l'ingénieur Freyssinet, qu'il s'agisse de l'installation des Aciéries de Caen, du pont de Villeneuve-sur-Lot, ou des hangars d'aéronautique d'Orly.

LA SCULPTURE

PAR

ANDRÉ FONTAINAS

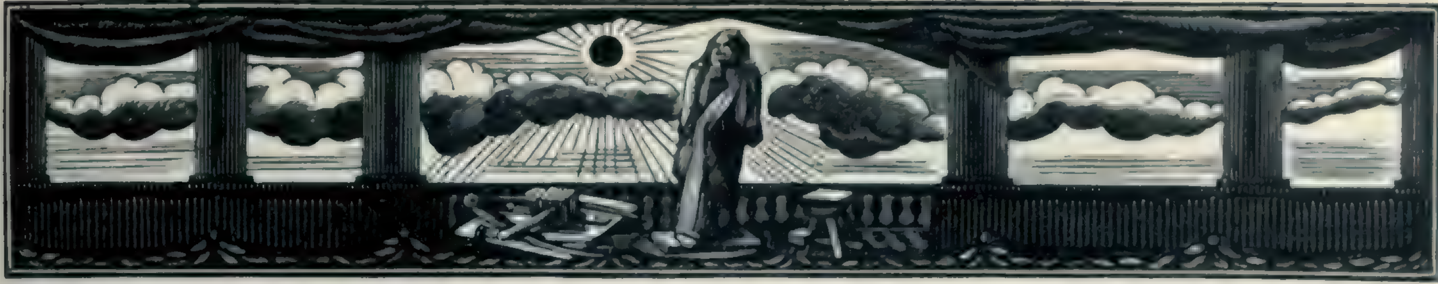
ET

LOUIS VAUXCELLES



(Photo Giraudon)

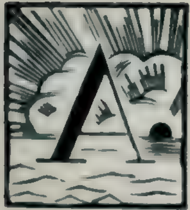
BARYE. — COMBAT DE CENTAURE ET DE LAPITHE (Musée du Louvre).



CHAPITRE PREMIER

LA GRACE ET LA FORCE AVANT LE XVIIIᵉ SIÈCLE

Le Moyne, G. Coustou, Pigalle, Falconet, Clodion, Pajou, Chinard, Jean-Antoine Houdon.



mesure que l'architecture des églises romanes se dégage des éléments byzantins, à mesure qu'elle transforme le plan des basiliques primitives, et, tout en se faisant moins sévère, tend davantage à affirmer sa signification religieuse, à mesure que le lieu de réunion et de refuge, sans perdre néanmoins ce double caractère, devient davantage le lieu de méditation et d'oraison, n'est-ce, en vérité, un spectacle étrange de surprendre peu à peu l'élément sculptural sortir d'un oubli profond, se réveiller progressivement, se libérer de la pierre qui l'enferme, la doter, à son tour, d'un frémissement insoupçonné, puis s'étendre, s'affirmer, usurper parfois sur elle la prépondérance ?

Quelques briques historiées, et plus ou moins bien conservées dans les murs de certains clochers ou transportées dans des musées d'archéologie suffisent à attester que l'idée de creuser, de graver, d'entailler, de parer d'images décoratives les édifices, n'était point entièrement abolie au IXᵉ et au Xᵉ siècle. Néanmoins les clercs affectaient un mépris sans borne pour ces humbles essais de représentation de la divinité, des formes humaines, animales ou plus strictement ornementales. La barbarie régnait, les arts n'étaient ni soutenus ni encouragés. C'est miracle que, durant cette période, les constructeurs d'églises aient pu réaliser leur œuvre et constituer, par des conquêtes successives, la triomphale progression de l'admirable style roman. Il est vrai que la construction d'églises répondait à une nécessité capitale et urgente ; on aurait pu adopter ou rejeter telle forme qu'on eût désiré lui donner, mais il fallait de toute nécessité construire, et les architectes, en comparaison des artisans de tout autre art, étaient par les circonstances même, étrangement favorisés.

De leur succès dépendait d'ailleurs la possibilité pour les autres de saisir l'occasion de se manifester. Le besoin de rehausser, de parer, d'animer, d'échauffer les surfaces en en allongeant les lourdes étendues, en en variant les aspects, en en harmonisant le détail disparate allait, à toute force, amener le constructeur à faire appel au verrier, au peintre, à l'orfève et au sculpteur.

Toutes les formes d'art demeurèrent longtemps subordonnées à l'architecture. La sculpture n'échappait pas à cet empire. Durant le XIᵉ siècle encore, au linteau de la porte d'une église des Pyrénées-Orientales (à Saint-Genis-des-Fontaines), aux chapiteaux d'églises auvergnates, Saint-Julien-de-Brioude ou Saint-Michel-d'Aiguilhe, à des portails d'églises de l'Anjou, au fronton de l'église d'Azai-le-Rideau, etc..., elle est la prisonnière de l'architecture ; elle n'en est point distincte ; elle en forme un élément qui affleure, sans plus, et à qui il serait presque impossible d'attribuer une importance particulière individuelle.

Bientôt les tailleurs de pierre du Languedoc, de l'Auvergne, de l'Anjou acquièrent plus de force et



Cathédrale du Mans. Tympan du portail méridional.

s'affirment. A Notre-Dame-du-Port (Clermont-Ferrand), à Conques, à Souillac (Lot), à Beaulieu (Corrèze), à Saint-Sernin (Toulouse), au portail et au pourtour du cloître si recueilli, si pieux et si formidable de Moissac, les chapiteaux abritent, personnages groupés et motifs ornementaux, des profusions d'images; les figures de saints se multiplient, prennent corps, se modifient selon les exigences non seulement de la décoration, mais de leur propre signification symbolique ou légendaire; l'art de la statuaire, en acceptant toujours la discipline architectonique, ne s'y asservit désormais qu'en en tirant un magnifique parti en vue de ses fins propres. Elle y puise sa substance et sa sève; mais elle prétend, à son tour, en constituer l'épanouissement suprême, l'éclatant couronnement. Elle est la flore de la forêt touffue.

Désormais les figures seront douées d'une existence personnelle mais elles s'ordonnent dans un plan soumis à des prescriptions étroites. Les règles de la doctrine ecclésiastique dominent et imposent le déroulement des scènes de l'Evangile. Un sens profond est attribué à chacune des représentations figurées aux vantaux, aux pieds-droits, aux voussures des porches, aux galeries de la façade, aux pinacles et aux tympans; des entablements en saillie supportent des statues; des niches abritent des statues dans leur creux, et, à l'intérieur, elles se multiplient, isolément, ou réunies, dans un mouvement réaliste, — calvaires, chemins de croix; ou dans une idéalisation figurative, aux chapiteaux des piliers, aux clés de voûtes, aux arêtes des pilastres et des murs, aux clôtures du chœur et des chapelles, autour de l'autel, des confessionnaux, de la chaire à prêcher.

L'église entière forme un chant, chaque pierre dans cette harmonie est une voix fondue et distincte. Les éléments multipliés concourrent à un dessein unique.

Un rôle est assigné au plus petit détail, et les arts différents s'appuient, se coordonnent. L'architecture, non moins que les autres, n'est libre. Les besoins de l'interprétation doctrinale règlent la structure totale de l'édifice et déterminent l'importance relative, la force expressive du plus petit détail. La merveille, c'est que, de cette rigueur même, soit issu, en architecture, en sculpture, en peinture, partout, l'art le plus épanoui, le plus joyeux, le plus richement spontané, le plus regorgeant de hardiesse, de nouveauté, de grâce et de force qui se puisse concevoir. C'est aussi que, loin de s'atrophier et de s'appauvrir, les formes de l'art se sont amplifiées, ont embrassé plus d'éventualités nouvelles, ont pénétré plus loin, et avec une inégalable souplesse, dans le domaine de l'expression et de l'émotion humaines.

La statuaire tombale, d'abord réservée à perpétuer le souvenir des gens d'église, suivait une évolution analogue. Au début, elle ne se souciait guère de la ressemblance humaine; elle constituait un hommage dû à la dignité, aux vertus du prélat défunt, plutôt qu'une figuration de sa personne. Peu à peu des emblèmes et des symboles ajoutent de la gravité à l'humble hommage primitif. Le corps dépouillé de la chair induit à songer aux destinées humaines au-delà du trépas, à redouter le jugement capital. Des représentations plus particulières idéalisent les grandes qualités du défunt; sa foi, sa charité sont ainsi mises en valeur. Les rois et les grands obtiennent pour leurs dépouilles la faveur de reposer dans l'enceinte consacrée. Les tombeaux se multiplient, croissant en importance, par la place qu'ils occupent; ils s'élèvent du sol, ils se détachent du mur, et du pilier; ils forment des îlots de pierre ouvragée, d'albâtre, de marbre dans les chapelles, les nefs, les transepts, le pourtour du chœur, et, même pour les laïcs parfois, jusque dans le chœur et dans le sanctuaire. Des portraits de personnages, non plus seulement tels que la mort les décharne ou les étend, endormis, dans le cercueil ou sur le lit de parade, mais, tels qu'ils étaient, durant leur existence terrestre, vêtus d'habits plus ou moins humbles ou somptueux, les montrent agenouillés et priant avec ferveur. Des saints se dressent, les recommandent à la longanimité du Juge céleste, intercèdent en leur faveur, et surtout, partout et pour tous est évoquée la grâce suprême, touchante, toute puissante de la Mère divine, de la Madone qui porta son Dieu et dont la compassion parvient à fléchir les décrets les plus rigoureux.



(Photo Giraudon)

Claus Sluter. Le puits de Moïse.

Sa divine figure se détache ainsi peu à peu de l'ensemble. Elle peuple les chapelles, les oratoires des châteaux, sa protection s'étend sur les demeures particulières, sur l'insécurité des routes. Les corporations lui élèvent des autels, et, pour mieux se la rendre bienveillante, recourent à l'appui des Saints qui les patronnent. Une idée plus générale conduit alors à l'édification d'ensembles qui, par une allusion à un épisode de l'Evangile, revêtent pour tous une signification commune. Le sépulcre de Tonnerre, premier exemple de ces groupes largement conçus et réalisés, où le mouvement et l'attitude des personnages frappent par l'audacieuse franchise de leur modelé autant que par la sûreté de leur signification idéale, donne naissance à la magnifique efflorescence de la statuaire bourguignonne, dont le chef-d'œuvre, comme l'on sait, s'épanouit au porche de la Chartreuse de Champmol et surtout en ce monument merveilleux qu'on est convenu d'appeler le Puits de Moïse, ou Puits des Prophètes, et aux tombeaux des ducs de Bourgogne, conservés par le Musée de Dijon.



(Photo Giraudon)
Ligier-Richier. Statue de la Mort.
Tombeau de René de Chalons, Bar-le-Duc.

Les ateliers provinciaux abondent, dans le Midi, dans le Centre, dans l'Ile-de-France, en Normandie, dans l'Est. Le dernier effort de la sculpture du Moyen Age expirant aboutit triomphalement avec l'école de Champagne, ces centaines de figures si ingénieusement expressives, si diverses dans leurs attitudes de travail ou de prière qu'on rencontre dans les églises de Troyes, dans divers musées et collections, au Louvre.

Au moment précis où, à force de patiente étude, les imagiers se sont enfin rendus les maîtres de l'expression et du geste habituels aux gens qu'ils représentent, au moment où ils se délivrent des concepts que leur imposait l'Eglise et de la convention dictée par le respect des textes religieux et de leur interprétation scolastique, l'irruption soudaine dans l'art français du savoir italien confirme, affine, et corrobore leurs recherches tâtonnantes.

Désormais la personnalité de l'artiste, son invention propre, les grâces ou la force tant de son imagination que de sa facture passent au premier plan. C'est après l'époque de la première réfection des tombeaux de Saint-Denis, le temps où François Ier, Henri II, Catherine de Médicis font appel aux maîtres sculpteurs qui édifieront pour eux-mêmes, pour leurs enfants ces monuments funéraires qu'on admire toujours dans la vieille abbaye. A Michel Colombe, à Ligier-Richier, à leurs ateliers succèdent, en même temps que des ateliers plus purement italiens, les ateliers de Jean Goujon, de Pierre Bontemps, de Germain Pilon.

L'art s'échappe de l'église, emplit et orne les châteaux renaissants, se livre à des sujets profanes. A Jean Goujon sont dûes l'ornementation de la façade neuve du Louvre, les figures de la Fontaine du cloître des Innocents, la Diane couchée du château d'Anet, etc... Germain Pilon applique son génie à des monuments funéraires, à des sujets de piété, mais aussi à des sujets gracieux, à des portraits en buste de rois ou de personnages considérables.

Au Louvre, en complétant par la visite des grandes cathédrales, de l'abbaye de Saint-Denis, de tel musée de province, les collections possèdent des œuvres de ces époques successives; on peut s'y faire un tableau de la marche progressive de l'art scuptural en France, depuis ses débuts à peu près jusqu'à l'aurore du XVIIe siècle. Elles sont réparties, dans un ordre à peu près chronologique, dans sept petites salles. Bois, albâtre, pierre, motifs décoratifs, figures et groupes d'époques et d'écoles diverses; effigies royales; pierres tumulaires avec figure à peine en relief ou presque déjà en ronde-bosse; Christ crucifié, bois peint et doré du XIIe siècle; le *Baiser du Judas*, en relief mutilé de la fin du XIIIe; statues couchées (provenant de l'Eglise des Jacobins à Paris) de Philippe, roi de Navarre, et de sa femme Jeanne de France; Charles VII et Marie d'Anjou, Commines, Jeanne de Penthièvre, sa fille, Philippe de Chabot, amiral de France, et le célèbre



Tombeau de Philippe Pot, grand sénéchal de Bourgogne. (Photo Giraudon)

Tombeau de Philippe Pot (pierre peinte) avec ses pleureuses, de l'école bourguignonne, celui de Roberte Legendre, femme de Louis de Poncher, conseiller du roi.

Des attributions précises évoquent les noms de Michel Colombe (Saint-Georges, bas-relief du château de Gaillon), de Ligier-Richier, de Jean Goujon (sa Diane célèbre, appuyée sur un cerf; bas-relief du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois et de la Fontaine des Innocents, buste vivant, frémissant, du roi Henri II), de Germain Pilon (bas-reliefs: la Force, la Foi, Jésus au Jardin des Oliviers, Mise au Tombeau, etc...; bustes prodigieux des rois Henri II, Charles IX, Henri III; Vierge assise, terre cuite peinte, un absolu chef-d'œuvre; les si simples, si puissants et saisissants tombeaux du chancelier René de Birague et sa femme Valentine Balbiani, etc...)



(Photo Giraudon)
Germain Pilon. Vierge de douleurs. Terre cuite peinte. Musée du Louvre.

A ceux-ci succèdent, d'un style qui va se solennisant, s'amplifiant dans la majesté plutôt que dans la force, Barthélemy Prieur (tombeau de Christophe de Thou, etc.), François Marchand d'Orléans, Barthélemy Tremblay, de qui la statue en marbre de Henri IV debout a été terminée par Germain Gissey. Quand séduit par la vogue qui l'environnait en Italie, on fit revenir à Paris Francheville (nommé encore Franqueville ou Francavilla), on se trouva en présence d'un artiste italianisé au même degré que Jean de Douai (Jean Bologne) qu'on range le plus souvent dans l'école de Florence, à la suite de Michel-Ange et de Benvenuto Cellini. L'emprise est grande et les exemples séduisants. Pas plus que n'y ont échappé naguère Jean Goujon et Germain Pilon, Simon Guillain, robuste à sa façon, ne s'y dérobe tout entier dans ce beau monument royal du Pont-au-Change (à présent au Louvre), et moins encore son élève Jacques Sarrazin de qui les Cariatides du Pavillon de l'Horloge demeurent l'œuvre la plus noble et la plus caractéristique.

Aux artistes du siècle de Louis XIV, si la tradition composite ne pèse plus parce que la double dépendance populaire et savante, française et italienne s'est fondue sans qu'ils s'en doutent, à des doses variables selon les individus, leur origine et les particularités de leur éducation, l'appropriation de leur génie se plie à les besoins nouveaux. Non certes que la sculpture religieuse disparaisse complètement ou que la statuaire tombale soit délaissée, mais, soumise à la discipline générale, la sculpture, comme les autres arts, se voue désormais à immortaliser la grandeur et la gloire royale, soit en célébrant les fêtes et les victoires, soit en participant à l'ornement des demeures princières et plus spécialement à la décoration des jardins.

François et Michel Anguier décorent la Porte Saint-Denis; Girardon, Lerambert, Pierre Le Gros, van Obstal venus de Flandre ainsi que Desjardins, van Clève, Coysevox, dont l'allure reste plus indépendante ou, du moins, plus personnelle dans la grâce même, Nicolas Coustou sont employés sans répit aux décorations de Saint-Cloud et surtout de Versailles; Guillaume Coustou, dont les chevaux se dressent à l'entrée des Champs-Elysées, travaille davantage à Marly.

A l'écart, rivé au travail productif d'ornementation des galères du roi, au fond de sa province, après un séjour en Italie et un essai d'acclimatation à la Cour, Pierre Puget, mélancolique et fiévreux, construit ses monuments qui sont l'honneur de son siècle; c'est un des sculpteurs qui, à travers les âges et les contrées, se sont à jamais élevés au premier plan. Sans doute sa recherche du mouvement, qui le rapproche plus

ou moins de Michel-Ange, suffit à le distinguer de la mièvrerie élégante où tendent ses contemporains; la vigueur expressive, la hauteur des intentions, la souplesse savante des volumes et de la forme font de lui, en France, le sculpteur capital qui relie Germain Pilon et les maîtres imagiers du XIVe siècle à ceux qui vont venir, à Houdon bientôt, puis à Rude, à Barye, à Carpeaux, à Rodin.

Ni Le Lorrain, dont la fougue aboutit à cette œuvre



(Photo Giraudon)
Bas-relief provenant du Pont-au-Change. Musée du Louvre.

remarquable, le bas-relief des Chevaux du Soleil, ni Frémin, qui vécut longtemps en Espagne, occupé aux travaux des palais et de jardins royaux, ni Jean-Louis et Jean-Baptiste Lemoyne, ni le froid et correct Bouchardon ne doivent être négligés. Ce sont leurs élèves, les uns académiques, Adam, Guillaume II Coustou, Falconet, plus pur dans sa préciosité élégante, les autres obéissant mieux à une verve primesautière, comme Caffiéri ou Pigalle qui sont les maîtres sculpteurs du XVIIIe siècle. Ils s'occupent toujours de construire de grands monuments funéraires, des groupes d'invention dans un sentiment allégorique, avec force emploi de leurs connaissances mythologiques, études de nus ou de draperies envolées, mais leur apport le plus intéressant, c'est, toute nouvelle en France, du moins avec cette abondance et ce soin d'atteindre à la ressemblance physique et morale de leurs modèles, cette assiduité à produire, embellir d'emblèmes et d'allusions ou tout simples dans la vérité de leurs attitudes familières, les portraits de contemporains notoires ou ignorés.

La grâce, l'élégance, le charme que, dans les grandes compositions et jusque dans la force cherchent à maintenir, aussi bien que dans les sujets familiers, les artistes du XVIIIe siècle aboutissent trop fréquemment aux contorsions, aux fadeurs, aux insignifiances du plus plat maniérisme. Sans doute le mauvais goût est-il, en partie du moins, provenu d'outre les monts, et les succès triomphaux de Lorenzo Bernini, qu'on appelait le Cavalier Bernin, ont exercé sur la sculpture française l'influence la plus déplorable. Il n'en est pas moins certain que le goût, en France, y inclinait et Bernin, de qui le style monumental a doté la Rome de son temps d'une beauté neuve, non dépourvue de mérite et de grandeur, n'est pas plus responsable, en vérité, de ce que des imitateurs maladroits et d'insouciants plagiaires ont tiré de son fonds que François Boucher, spontané, sensuel, avec son ardeur qui confine au désordre impromptu et malsain ne doit, en équité, supporter le blâme de ceux qui se sont rendus isupportables à force de sous-entendus licencieux, d'intentions ambiguës, et surtout de maladresses de métier, par manque de conscience aussi bien que de talent.

Vers le milieu du siècle les écoles qui avaient tant contribué aux parures des parcs royaux, de Versailles en particulier, avaient encore plusieurs représentants illustres, qui à l'Académie, à Rome, imposaient aux jeunes élèves sculpteurs leur enseignement robuste, certes, quant à la facture, mais bien piètre en idéal. Cependant Edme Bouchardon (1698-1762) possédait de la noblesse et son dessin, comme son modèle, révèle une incontestable pureté dans sa netteté gracieuse. Cette grâce et cette pureté, il est vrai, ne sont guère obtenues qu'à force de renoncements, et l'on pourrait presque affirmer que ses meilleurs groupes et ses figures ne sont riches, en quelque sorte, que de ce qui n'y est pas exprimé. Du moins le choix des lignes et l'équilibre, le balancement des volumes y sont-ils délibérés par le vouloir de l'auteur. Rien n'est abandonné aux rencontres du hasard. Et Bouchardon, lorsqu'il a (voir au Louvre), en 1732, d'après le marbre antique, reproduit le fameux Faune Barberini, faisait, très aisément, montre de puissance et d'une souveraine vigueur.

Sébastien Slodtz (1655-1726) avait transmis le secret de sa manière à celui de ses huit fils, peintres, dessinateurs, sculpteurs, qui était destiné à illustrer tellement son nom que, de René-Michel, comme il se nommait, ses contemporains l'avaient exalté en *Michel-Ange* Slodtz. Cet engouement nous semble exces-

sif. Certes, le *Tombeau de Wlenghels*, à St-Louis des Français (Rome), le *Mausolée de Languet de Gergy* ne sont point dépourvus de mérite, mais le savoir y absorbe l'inspiration, la personnalité ne s'est point dégagée de l'emprise de Bernin.

De même Jean-Baptiste Lemoyne (1704-1798) avait hérité des qualités plus fortes et de la méthode de son père Jean-Louis et principalement de son oncle le premier Jean-Baptiste Lemoyne, mort en 1781. Il travailla au Bassin de Neptune (Versailles) et surtout, bustes et grands monuments, Rennes ou Bordeaux, ne tarda pas à être regardé par le roi Louis XV comme son portraitiste principal. Ses portraits portent, la plupart, la marque d'une ressemblance vivante, surprise à force de patience et d'intelligence lucide. C'est par là que Lemoyne résiste à l'entraînement de son temps, résiste à l'invasion de la facilité superficielle. Il forme des élèves qui lui font le plus grand honneur, Caffieri, Falconet, Pajou.



(Photo Giraudon)
Pigalle. Mausolée du maréchal de Saxe.
Strasbourg. Eglise Saint-Thomas.

Issue d'une source commune, mais plus emportée par la verve du mouvement, l'invention des lignes, l'enthousiasme hardi de l'invention, bifurquant de Coysevox et de Lemoyne l'Ancien par Robert Le Lorrain, la lignée où se distingue Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) s'épanouit à mesure que déclinait le siècle, fougueuse et impromptue chez Le Lorrain, gracieuse, habile, tendre par Pigalle, merveilleuse de justesse, de fraîcheur, de sonorité substantielle et spirituelle par l'incomparable Jean-Antoine Houdon qui la perpétue et en lègue le frémissant prestige aux maîtres à venir, Rude peut-être, à coup sûr Carpeaux et Rodin.

Néanmoins la faveur des amateurs s'attache à des artistes qui veulent de la matière brute tirer des effets de souplesse jusqu'à en rompre l'ordonnance et la résistance, qui jouent avec une adresse plus ou moins heureuse et appropriée et prétendent faire par la matière même démentir sa propre nature. Serait-il exagéré de suggérer que l'étude des sculpteurs les plus grands, aux époques précédentes, avait pu persuader à ces mauvais disciples de se fourvoyer en des chemins si fâcheux ? Il n'avait pas fallu moins que le génie d'un Michel-Ange Buonarrotti ou encore d'un Pierre Puget pour contraindre le marbre à se ployer aux exigences forcenées de leur imagination, à la véhémence tourmentée de leur volonté profonde d'expression. Entre les mains d'un Sébastien Adam, d'un Lambert-Sigisbert Adam, d'un Allegrain, même d'un Guillaume Coustou le jeune, dégénéré de son père, le premier Guillaume, et de son oncle Nicolas Coustou, que demeure-t-il, sinon de bien lamentable et de bien dérisoire, d'une si vaste et regorgeante tradition ?

Etienne-Maurice Falconet, frappé de paralysie en 1783, deux ans après son retour de Russie où il avait été appelé par Catherine II pour exécuter, en bronze, la statue colossale de Pierre le Grand, son chef-d'œuvre, se survécut ainsi, glorieux et misérable, pendant près de huit années. Son talent, pur, élégant, sensible, sait éviter la fadeur et la grandeur de convention, l'affectation. Il y confine presque, mais ne s'y engage jamais. C'est que sa préciosité savante, nette, précise, évite l'insistance dans l'expression ; elle resterait plutôt un peu froide ; et plus encore évite l'insistance dans l'attitude. La correction vivace de son dessin, la discrétion et l'assurance d'un modelé choisi le garent des erreurs ignorantes ou lourdes. On lui attribue quantité de petits groupes, de sujets gracieux, d'Amours et de Vénus dont il n'est pas l'auteur. C'est qu'il a excellé dans la sculpture de demi-caractère, et longtemps, directeur des travaux à la Manufacture de Sèvres, il a créé à son gré de nombreuses compositions



(Photo Giraudon)
Falconet. Les Trois Grâces. Pendule. Musée du Louvre. Collection Camondo.

de ce genre. *L'Amour Menaçant* (Musée du Louvre), la célèbre *Baigneuse*, statuette délicieuse reproduite en biscuit de Sèvres, *la Fidélité* (Musée Wallace), *Vénus châtiant l'Amour*, *Pygmalion et Galatée*, et, par dessus toutes autres, *les Trois Grâces* à la pendule de la collection Camondo : « elle montre tout, ainsi aurait parlé Diderot, excepté l'heure ». Elle montre, du moins, un ensemble délicatement ornemental de grâce mutine, de composition délicate et de charme très séduisant.

Pendant la période révolutionnaire, avec Falconet, d'autres maîtres dont la gloire appartient aux époques antérieures, achevaient, âgés, leur carrière. Le grand vestibule du Palais de l'Institut s'orne de deux statues de Pierre Corneille et de Molière ; mais, sauf quelques groupes et de rares statuettes, *Un Fleuve*, (Louvre) morceau de réception à l'Académie, l'œuvre de Jean-Jacques Caffieri (1725-1792), ne se compose que d'un nombre très considérable de bustes, figures illustres du passé, Rotrou, La Fontaine, Thomas Corneille, (Comédie Française), Boileau, Peiresc, etc., ou de contemporains, Néricault-Destouches, Marivaux, Nivelle de la Chaussée, Lulli, etc., Favart, et le sculpteur Van Clève, et Antoine Mesmer, et Benjamin Franklin, et Voltaire et Louis XV, quelques inconnus, très peu de portraits féminins, Mademoiselle Dorothée Luzi de la Comédie Française, la comtesse Du Barry. Son art était fait de verve et de prime-saut. Il improvisait pour ainsi dire, et ne réussissait pas toujours, mais s'appuyait sur une base de solide savoir puisé dans l'atelier de Lemoyne, son maître. Il savait animer ses figures d'une expression de vie palpitante ou spirituelle, et emplir tout le visage, les yeux, les lèvres d'un sentiment d'ardeur, du rayonnement d'un sourire.

Vers le même temps s'éteignirent, en 1793 Jean-Baptiste-Cyprien d'Huez, âgé de 65 ans, qui avait contribué à la décoration des églises Saint-Roch et des Invalides, terminé une statue de Louis XV commencée par Lemoyne, et le tombeau de Crébillon ; en 1795, âgé de 85 ans, Christophe-Gabriel Allegrain, dont *la Baigneuse* et aussi *la Diane surprise par Actéon*, conservées au Louvre, soulevèrent, quand elles parurent, un engouement tel qu'on le considéra comme un rival redoutable pour son beau-frère Pigalle ; son talent n'était pourtant que d'imitation, de virtuosité plus ou moins habile, — et, enfin, en 1797, Pierre-François Berruer, d'un talent probe, moyen, consciencieux.

Les solides et bons sculpteurs ne manquaient pas, et, si leur imagination était plus ingénieuse qu'inventive, les ressources de leur métier les préservaient de l'indigence et les exhaussaient au-dessus de la médiocrité. C'est ainsi que Charles-Antoine Bridan (1730-1805) s'il eut assurément le tort de partager les conceptions et les préjugés de son temps en composant, en dépit de toute convenance appropriée, pour être placée derrière le maître-autel, à la Cathédrale de Chartres, *l'Assomption de la Vierge*, ce groupe en marbre si peu à sa place dans la splendeur grave de l'architecture ogivale, et ce martyre de Saint-Barthélemy, et ces huit grands bas-reliefs représentant les traits principaux de la vie de la Vierge, placés dans le chœur de la même cathédrale, n'est point dénué de mérite dès qu'on le compare à ses contemporains. Ces travaux même sont intéressants ; on ne leur saurait trouver



HOUDON. BUSTE DE BUFFON (Musée du Louvre)

d'autre blâme que de n'être pas convenables à leur destination. Mais on sait comme, jusqu'à la Renaissance romantique, sévissait universellement le dédain du « gothique ». Du moins Bridan n'a-t-il rien ruiné, rien détruit; il n'a que fâcheusement surajouté, et cela aurait pu être pire, car il ne fut, en cette circonstance, ni mièvre ni contourné. De plus il est l'auteur du beau *Mausolée du Marquis d'Argens* que conserve le Musée d'Aix, et dans la ville aux belles fontaines, aux larges façades et aux constructions spacieuses, ce tombeau s'y trouve, par le style et l'élégance, parfaitement harmonisé.

De tendances plus souples et volontiers aimables, souriantes quand ne les contraignait à plus de sévérité la gravité d'un sujet de commande, Gois (1731-1823), Lecomte (1737-1817), Boizot (1743-1809) obtiennent aisément la faveur. Elle s'adresse plus complète et plus durable à l'œuvre, entre toutes gracieuse, gentille, souple, dans les plénitudes arrondies d'une délicatesse élégante, à l'œuvre tant de fois reproduite, imitée, pastichée, parodiée pourrait-on dire et désastreusement vulgarisée qu'a signée Claude Michel, plus illustre à jamais sous le nom de Clodion.



(Photo Giraudon

Caffiéri. Buste de Rotrou.

Thomas Michel, sculpteur, né à Metz et établi à Nancy, avait eu, de son mariage avec la sœur de Lambert-Sigisbert et de Sébastien Adam, dix enfants, dont cinq au moins furent des sculpteurs. Le plus jeune, Claude, qu'on appelait Clodion, né en 1738, avait fréquenté d'abord l'atelier de son oncle Sigisbert avant d'entrer, quand celui-ci fut mort, chez Pigalle. C'est à Rome, élève de l'Académie, qu'il entreprit ses premières séries de petits modèles, vases, bas-reliefs, statuettes, que, tout aussitôt, les amateurs recherchèrent. Il n'exposa que trois fois au Salon; il n'avait aucun besoin de solliciter l'acheteur, il suffisait à peine à ses commandes. Néanmoins il modela des œuvres de grande dimension, une *Sainte Cécile* pour la Cathédrale de Rouen, une statue de Montesquieu (Institut). La Révolution, en détournant le goût des futilités et des objets aimables, mit fin à son succès. Il changea de style dans sa cinquantième année, lutta avec courage pour rétablir sa fortune, en collaborant dans un goût très classique à la décoration de la Colonne Vendôme, en sculptant un bas-relief, d'ailleurs remarquable, pour l'Arc de Triomphe du Carrousel. Mais sa manière le tenait, il multipliait encore ces délicieux groupes, ces bas-reliefs d'une mythologie souriante et gracieuse, raffinée et sensuelle, si bien que, lorsque après sa mort, en 1814, se fit la vente de son atelier, des morceaux exquis furent éparpillés au caprice des acheteurs, moyennant des sommes dérisoires.

Où trouver, où admirer, à présent, cette œuvre fine, sensible et légère ? Eh, sans doute, chez des particuliers, en France, à l'étranger, en Amérique. Les collections publiques se sont pudiquement, en vertu de préjugés fort sots et, d'ailleurs, injustifiables dans la plupart des cas, abstenues de s'enrichir d'œuvres de Clodion, avant que la grande vogue lui eût été rendue. Et maintenant, à quel prix les peut-on obtenir ? *Faune et Bacchante*, terre cuite datée de Rome 1770, deux modèles de vases en terre cuite, *Bacchante et Enfant*, *Hercule qui se repose*, modèle en plâtre, *Satyre enfant* en bronze, et, son pendant, *une petite fille tenant un candélabre à deux branches* (aussi au musée de Montpellier), *Nymphe étendue, le bras appuyé sur un tambourin*, statuette en marbre dont se surmonte une boîte à musique ornée de bronze, esquisse de bas-relief; *l'Evanouissement d'Esther*, *Bacchanales*, deux bas-reliefs en cire, voilà ce que le Louvre possède de Clodion. S'il est bien des artistes dont il possède moins de pièces encore, tout d'abord la production de Clo-

dion a été considérable en nombre, et ce que le Louvre en possède ne donne de son talent qu'une idée approximative, insuffisante. Est-ce Versailles et ses quelques bustes, Montpellier, Orléans, les Arts décoratifs, Cluny même qui complèteront cette idée ? Il faudrait consacrer à Clodion une salle entière. La particularité et la perfection de son art justifieraient ce groupement Mais il ne conviendrait plus de se buter à des préventions véritablement séniles et ridicules, en rejetant, comme le fit en 1805, Napoléon, pour cause d'indécence, un projet de fontaine en terre cuite : *Groupe de trois figures drapées représentant des dames romaines pressant leurs mamelles pour faire jaillir l'eau*, ni une *Marchande d'Amour*, un *Sacrifice à l'Amour*, ou ce *Dieu des Jardins*, ou tant de *Bacchantes* parfois lascives, des merveilles le plus souvent. Et il conviendrait d'adjoindre aux sujets qui se complètent par eux-mêmes, les modèles que Clodion a adoptés, avec une ingénuité si experte, à la décoration d'objets usuels, pendules, candélabres, vases, coffrets, etc... Il est, enfin, des pièces capitales dont la reproduction existe, en exemplaires, sans nombre, dans le commerce; d'autres ne sont que des imitations par son élève Joseph-Charles Marin (1759-1834), ou par des praticiens infiniment plus inhabiles.



(Photo Giraudon)
Clodion. Bacchantes soutenant une vasque.
Musée des Arts décoratifs.

Son aîné de quelques années Augustin Pajou (1730-1809) sut mêler à la grâce qui lui était naturelle, une vigueur sans cesse en éveil. Il avait quatorze ans quand Jean-Baptiste Lemoyne l'accueillit dans son atelier. A dix-huit ans, en 1748, il remporta le premier grand prix de sculpture, demeura trois ans à l'école royale des Elèves protégés avant de recevoir le brevet de pensionnaire à l'Académie de Rome où il arriva en février 1752. Jamais artiste n'avait atteint si tôt de si grands succès, mais, chose plus singulière, la suite de son existence n'y contredit pas un instant. Il mérita que, plus tard, son médaillon, sculpté par Bridan fils et conservé à Carnavalet, s'ornât de ce double hommage : « Ses ouvrages multipliés et, entre autres, les statues de Bossuet, Turenne et Pascal, l'ont placé au premier rang parmi les artistes. La droiture, la noblesse, la douceur de son catactère, les grâces piquantes de son esprit, ont été dignes de ses talents. »

Dès 1759, Diderot remarquait « un *Buste de Le Moyne*, par un de ses élèves, M. Pajou... O le beau buste que celui de Le Moyne ! Il vit, il pense, il regarde, il voit, il entend, il va parler. » Placé au Louvre, il ne dément en rien l'impression vive du philosophe. Une répétition existe au Musée de Nantes.

Les bustes de Pajou sont nombreux. Tous n'ont pas la force expressive du premier, et, parfois, en parallèle avec d'autres, s'il s'agit surtout du visage de Diderot, il succombe à la comparaison. Il excelle aux portraits simples et aisés, au modelage de figures placides, un peu décoratives, nobles ou gracieuses. On sait que, protégé longtemps par la comtesse Du Barry, il multiplia les effigies charmantes de la favorite. Mais la mobilité des traits, la vivacité pénétrante des intelligences aiguës lui échappaient un peu. Il fut, autrement, mais au même point que Clodion, l'homme de son siècle, prompt à jouir, à idéaliser le plaisir aimable, disert, affable, spirituel, sans toutefois dédaigner la force d'une pompe d'apparat fastueux, apprêtée plutôt pour la séduction que pour la domination.

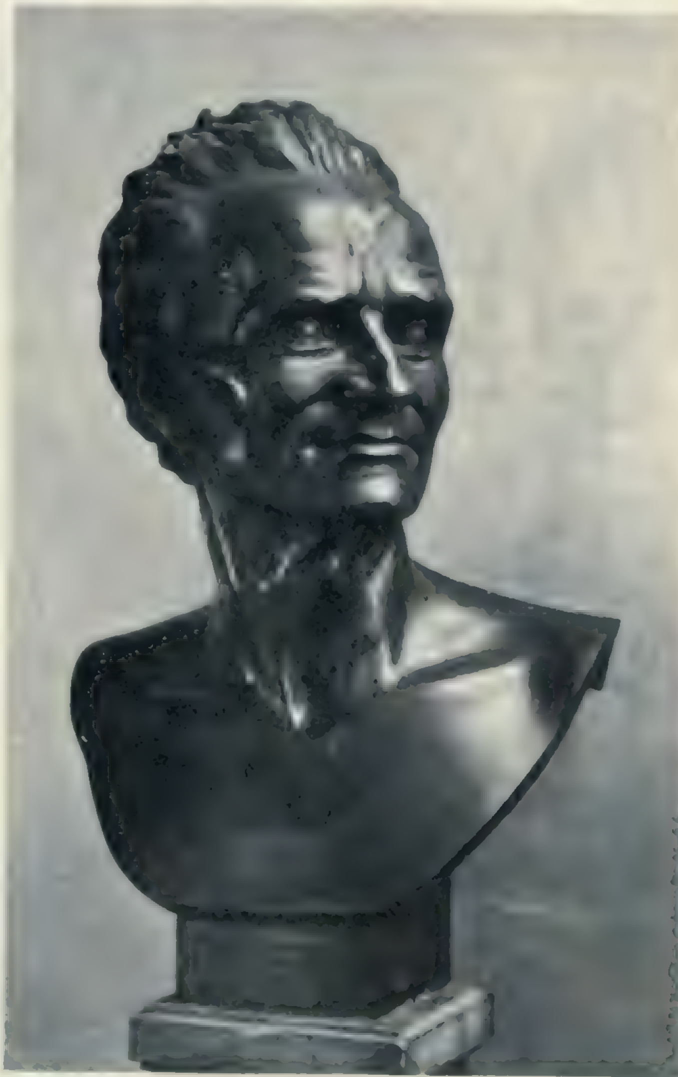
Si, par exemple, au buste de Mirabeau on sent des qualités de vigueur par lesquelles se fixe une ressem-

blance plus superficielle que révélatrice, aux bustes de Buffon de même, par contre les bustes de Carlin Bertinazzi (Salle du Comité, Comédie-Française), de Charles Rivière-Dufresny, d'André-Modeste Grétry, de Ducis, les bustes harmonieux et caressants de jeunes et jolies femmes, d'enfants saisis dans la vérité de leur vie ou mythologiquement allégorisés forment dans son œuvre une part délicieuse; le souvenir s'y attache.

Mais Pajou ne fut pas moins un statuaire de monuments considérables. Occupé à la décoration de la salle de l'Opéra et à l'église Saint-Louis, à Versailles, puis au Palais-Royal, au Palais de Justice, au château de Bellevue, bas-reliefs et frontons, groupes et statues, il exécuta, en 1769, le groupe conservé aujourd'hui par le Musée du Louvre, *la Reine Marie Leczinska sous les traits de la Charité* protégeant des plis de sa robe deux enfants orphelins, un peu maniérée certes dans son attitude, mais avec, néanmoins, une allure de franchise qui peint sans doute la pauvre femme ainsi qu'elle était; les *statues de Descartes*, 1777, du *Maréchal de Turenne* (Versailles), de *Blaise Pascal* (Palais de l'Institut), etc.

Ses qualités furent essentiellement les qualités de son siècle, mais sa spontanéité intelligente et sensuelle se soutenait de l'acquis précieux d'un savoir véritable. Tandis qu'il séjournait à Rome, il négligeait de sculpter pour se livrer tout entier à des études de dessins. Sa promptitude à façonner n'impliquait pas l'irréflexion. Epris certes de grâce légère, elle étincelait, parure d'une œuvre solide; on le peut, en cela égaler à François Boucher. Mais l'insistance n'était pas son fait, il ne croyait pas au-delà, la mobilité des surfaces agréait à ses méditations; il n'enfonçait pas plus outre, ne rapportait rien d'au-delà.

L'injustice serait de conclure à un manque de conscience ou de véridicité. Sa conscience même lui dictait des scrupules inconnus à son époque. Lorsque la *Fontaine* de Jean Goujon, adossée primitivement à une façade, fut transportée, en 1788, au milieu du Marché des Innocents, on s'adressa, pour la compléter de figures nouvelles, à Augustin Pajou. Tout de suite il avait compris que ses figures devaient, dans la mesure du possible, se rapprocher de celles de Goujon, les rappeler, par le style, le caractère, les proportions et l'ensemble. Il y réussit d'aussi près que faire se pouvait, et, pour n'y point faillir, il avait du Comte d'Angiviller, directeur des bâtiments et jardins du Roi, obtenu l'autorisation de faire mouler une des figures de Jean Goujon qui se trouvent au Louvre, « au-dessus de la porte de la Salle des Antiques. — Elle me servira merveilleusement » — disait-il dans sa supplique, — « à me rapprocher de la manière de



(Photo Giraudon

Pajou. Buste de Lemoyne.

Jean Goujon dont je ne peux ni ne dois point m'écarter. »

C'est ainsi que l'harmonie du monument a été conservée, et ce résultat heureux est tout entier à l'honneur de Pajou.

Des statues, debout ou assises, de grands hommes, des bustes de personnages illustres, non moins que des figurines gracieuses, des compositions plus ou moins contournées ont rendu célèbres dans leur temps les noms contemporains de Claude Dejoux, Foucou, Stouf, Moitte, Beauvallet. Aucun ne mérite d'être étudié pour lui-même; leur production est honorable et moyenne. Une mention peut être réservée à Pierre

Julien de qui le *Ganymède* et, plus encore, la *Nymphe Amalthée* du Musée du Louvre marquent les dons de grâce très personnelle et un métier souple et délicat. Il voisine avec Pajou, avec Boizot.

A travers le dix-huitième siècle les artistes de l'école française sont appelés, on l'a vu par l'exemple illustre de Falconet à Pétersbourg, à embellir de monuments ou de décorations les villes royales de l'étranger : plusieurs, durant leur séjour d'élève à Rome, collaborent à l'embellissement de la ville papale. Poncet y travaille de 1769 à 1788. Saly est employé à Copenhague, François Ladatte à Turin. Après François Dumont et Guibal, Cyfflé devient le sculpteur attitré du roi de Pologne et du duc de Lorraine Stanislas ; on lui doit la fontaine qui orne à Nancy la Place d'Alliance. Quelques-uns ne quittèrent guère leur province ; Cessy séjournait à Bordeaux, Chastel à Aix, Besançon à Langres, d'Antoine à Carpentras et à Marseille, où lui succéda Espercieux, Breton à Besançon ainsi que Denis Desvosges et Larmier à Dijon. Barthélemy Blaise enfin fut, à Lyon, le maître de Joseph Chinard.



(Photo Giraudon

Pajou. La reine Marie Leczinska sous les traits de la Charité. Musée du Louvre.

Celui-ci né en 1756, mort en 1813, connut la grande faveur durant le Directoire et le Consulat. Mais il est le dernier héritier des formules et des grâces du XVIIIe siècle finissant. Ne semble-t-il pas que, après les salons de Mesdames Geoffrin, de l'Espinasse, du Deffand, etc..., la dernière fleur de cette forme sociale se soit épanouie à l'entour du sofa de la belle et froide Juliette, l'amie de Chateaubriand, de Madame Récamier, telle que l'a esquissée si précisément David ? Telle nous la retrouvons, et plus mutine, et l'œil plus sensible, les lèvres plus dédaigneuses, dans un buste qui est le chef-d'œuvre de Chinard. Sans doute ces parures minutieuses, ces airs penchés et graciles, ces ports de tête un peu affectés, ces chevelures minutieusement bouclées et envolées, même la fermeté tendre de la poitrine découverte et des seins naissants proviennent d'une conception d'art fort mièvre et maniérée ; seulement l'agrément en est sensible et évident ; il serait injuste d'en exiger davantage. La production de Chinard en ce genre est innombrable. On cite, parmi les meilleurs de ses bustes, outre celui de Madame Récamier, les bustes de Joséphine Beauharnais, de Madame de l'Orme de l'Isle, de Madame de Verninac. Curieuse comparaison de retrouver les mêmes effigies évoquées par le grave pinceau de David et le ciseau léger, amusé, futile de Chinard ; les deux aspects de la même femme, familière, coquette, vaporeuse ou représentative, officielle, telle qu'elle se montrait au milieu des circonstances solennelles ou aux réceptions arrangées et à la Cour.

A cela, du reste, ne se bornaient point les ambitions de Chinard. Les maquettes, les esquisses abondent, (plusieurs prennent place dans des vitrines au Louvre) ; qui le montrent préoccupé de produire de la grande statuaire, décorative, commémorative, sérieuse. Ces projets sont d'un modelé, d'un groupement en général mouvementé et intéressant. Réalisés, se fussent-ils imposés par la grandeur ? Peut-être. C'est une infortune, en vérité, que rien ne soit demeuré de ce qu'il a tenté d'exécuter dans ce genre, et que les pouvoirs publics n'aient jamais fait appel à sa bonne volonté, à son désir, à ses capacités.

Mais enfin voici, après tant d'aimables maîtres,

l'artiste qui, ceux-là relégués dans l'oubli, compte au nombre des plus considérables à travers le temps. Jean-Antoine Houdon, qui vécut de 1741 (il est né à Versailles) jusqu'en 1828, est-il en vérité, un sculpteur du XVIIIe siècle ? Certes, non seulement parce que la majeure partie de son existence s'est écoulée avant l'époque impériale, mais en raison de son idéal, sinon de grâce, à vrai dire, mièvre et précieuse, du moins d'élégante pureté, d'harmonie dans la finesse, de sensibilité dans l'expression du visage et de l'attitude On le peut regarder comme l'un des hommes suprêmes en qui se résument, exemptes des minuties d'affectation, des surcharges et des vains détails d'une habileté technique très perfectionnée et se complaisant à se montrer, le goût et les recherches, les aspirations de son époque. En ce sens il peut apparaître l'équivalent de ce qu'a été, parmi les peintres, Jean-Baptiste Chardin, à l'évidence du XVIIIe siècle, mais, en réalité, et au fond, de tous les temps, de toujours, à jamais. Pourquoi ? Parce que les marques d'une époque dans l'œuvre de l'un et de l'autre, ont beau avoir été peut-être déterminantes, elles restent secondaires. C'est l'homme éternel, son esprit ou sa souffrance, sa joie ou ses espérances, sa forme durable, ses sentiments invariables qui passent au premier plan. A coup sûr, un artiste d'abord seul a pu concevoir, même en se souvenant de l'antiquité, *Diane* telle que Houdon nous la présente. C'est évidemment une Diane du XVIIIe siècle, comme la *Diane* de Jean Goujon est une Diane du XVIe siècle ; c'est entendu, mais encore convient-il qu'on y réfléchisse. L'une et l'autre, au repos ou en action, sont des vierges nues, très pures, très élégantes par leur nature et la souplesse lumineuse de leur corps, et présentent un des aspects essentiels, formidables et certains de l'immuable et souveraine beauté féminine.



(Photo Giraudon)
Chinard. Madame Récamier. Musée de Lyon.

En d'autres termes, Houdon n'a pas songé à l'allégorie conventionnelle, à l'artifice d'une évocation mythologique avant tout ; mais il s'est préoccupé de rendre vivante et vraie une figure de femme, selon les données de structure, de développement physique et de séduction spirituelle que lui pouvait fournir le type à jamais jeune et vivant de la divine Artémis.

Les complications d'ordre psychologique, intellectuel, ni même les réflexions au sujet de la nature de son art, la recherche érudite, la théorie n'occupaient guère l'esprit fort simple de Houdon. En réalité, il n'a rien innové, rien inventé, rien essayé en accord avec un système préconçu. Son génie résidait dans l'habileté de ses doigts, non dans les inspirations de son cerveau. Il a travaillé selon les données de son temps, dans la ligne tracée par ses maîtres, Lemoyne et Pigalle en particulier ; d'instinct il répugnait aux doctrines savantes et froides qui, à l'instigation de Louis David, faisaient contraste à la facilité heureuse du XVIIIe siècle ; il ne sut ou ne voulut se plier aux doctrines savantes et froides qui, à l'instigation de Louis David, faisaient contraste à la facilité heureuse du XVIIIe siècle ; il ne sut ou ne voulut se plier aux convenances civiques du goût révolutionnaire et préféra se laisser oublier, vivre dans l'atmosphère intime des affections familiales, et seulement très tard il céda à l'influence glaciale du style impérial. Mais déjà la ferveur de son âme déclinait ; à partir de 1814, il cessa de travailler, d'exposer ; ses derniers bustes, celui de

Napoléon, celui de l'Impératrice Joséphine sont des morceaux officiels selon la conception du temps. Il se survécut à lui-même, affaibli dans son corps et dans son esprit jusqu'en 1828; il avait, lorsqu'il mourut, atteint l'âge de quatre-vingt-sept ans.

Le plus précieux de son active et regorgeante production consiste dans cette série de bustes incomparables qui nous livrent entière la ressemblance physique, la vivacité ou la profondeur intellectuelle de tant de ses contemporains notoires ou obscurs, de tant d'hommes d'action, d'apparat ou de pensée, de tant de femmes séduisantes, gracieuses ou hautaines, de plusieurs enfants, ses trois filles, les jeunes Brongniart, visages fins, sensitifs, mutins et tout curieux de vivre, fleurs émouvantes d'humanité qui se forme et qui aspire.



Chinard. L'impératrice Joséphine. (Photo Giraudon)

Dans son laborieux *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française*, M. Stanislas Lami énumère, au nom de Houdon, plus de cent soixante bustes, et il semble bien que la liste n'en soit pas épuisée. D'ailleurs, pour ne pas dépasser ce nombre il faut ne compter que pour un les bustes de Diderot, de Voltaire, de J.-J. Rousseau, à plusieurs reprises retravaillés, complétés, simplifiés ou drapés et présentés dans une ordonnance nouvelle.

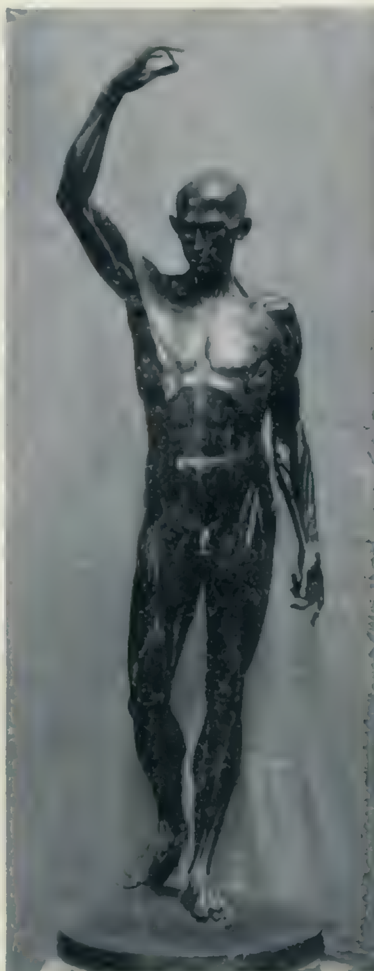
La grande statuaire l'avait intéressé d'abord. A Rome, pour répondre à une commande des Chartreux, il avait exécuté, entre 1766 et 1769, la figure colossale, grandiose en sa sérénité grave, de Saint Bruno, à Sainte-Marie-des-Anges, église édifiée par Michel-Ange au milieu des ruines des Thermes de Dioclétien. Un Saint-Jean-Baptiste colossal lui avait été également commandé; c'est pour en étudier scrupuleusement la structure et le mouvement qu'il avait modelé cet *Ecorché* si célèbre, si fréquemment reproduit. L'académie Royale de Peinture et de Sculpture en possédait un exemplaire en plâtre peint, donné par Houdon en même temps que son second *Ecorché*, dont le bras se replie par dessus la tête. Tous deux sont déposés actuellement à l'Ecole des Beaux-Arts.

Le Saint-Jean fut exécuté en plâtre seulement, puis détruit; mais la tête en est conservée par le Musée de Gotha.

Dès son retour en France, au Salon de 1771, où il produisait le modèle en plâtre — correct sans plus et décidément scolaire — de ce Morphée de grandeur naturelle (Musée de Gotha) dont la réduction plus concentrée, plus nerveuse, existe en marbre au Musée du Louvre, — sa participation se marque d'une manière plus saisissante par quelques bustes, portraits de M. et de Madame Bignon, portrait de Madame de Mailly, « épouse du peintre en émail de ce nom »; portrait enfin de M. Diderot, que le modèle déclare, à coup sûr, avec raison, « très ressemblant », mais sans rien ajouter à cette brève appréciation. Celle d'un contemporain, Pidanzat de Mairobert, qui a contribué aux *Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* de Bachaumont, est intéressante à rapporter au sujet de ce buste de Diderot : « Quoique les grands traits de sa tête à médaille fournissent au ciseau, et que l'artiste ait toute la liberté de s'étendre sur une pareille physionomie, exactement prononcée dans ses différentes parties, on doit louer le feu, l'expression que M. Houdon a su mettre dans son ouvrage et l'enthousiasme du brillant auteur des *Bijoux indiscrets* semble avoir gagné l'artiste dont les autres ouvrages n'annoncent pas un caractère chaud et ardent ».

Diderot lui-même déclare avoir bâillé sous l'influ-

ence du *Morphée* de Houdon. En dépit de ses succès, jamais de son temps on n'entrevit l'importance que prendrait dans l'avenir le sculpteur. Certes, oui ! la tête si fine, si ardente, mordante, avisée et spirituelle de « l'auteur des *Bijoux Indiscrets* », fournit au ciseau; est-il suffisant d'en louer en ce buste le feu, l'expression ? De même que « l'auteur des Bijoux Indiscrets », malgré le charme du roman licencieux et moral, s'efface un peu sous les traits de l'auteur du *Neveu de Rameau*, du Songe de d'Alembert, du supplément au *Voyage de Bougainville*, des *Lettres à Sophie Volland* et surtout du judicieux, pénétrant, savant et véridique philosophe de *l'Encyclopédie*, de même dans son buste par Houdon nous ne nous contentons plus de ne percevoir qu'une physionomie étonnamment mobile, chaude et enthousiaste. Il y a, dans cette tête si pure de construction, si nettement, si irrésistiblement établie dans l'harmonie sensible de ses valeurs, dans l'unité de ses parties contrastées de saillies tendres et de creux extrêmement délicats, sous la rapide fugacité au long des traits fins et impressionnables de ce visage et grâce à l'ardente, souriante et avide respiration des yeux, des minces lèvres entrouvertes et des narines vives, quelque chose de mystérieux et de supérieur, qui est la ressemblance, non plus matérielle et extérieure de l'homme même, mais l'équivalent en résumé et en action concentrée de toutes ses pensées, de ses impressions, de son œuvre. Et ceci n'a été possible à réaliser que parce que le sculpteur ne s'est pas assigné un tel dessein; ce résultat n'était par lui ni préconçu ni désiré. Il ignorait jusqu'à la possibilité de rêver rien de semblable. Il était d'ailleurs ignorant, à peu près illettré, indifférent sans doute à toute passion de l'intelligence, mais d'autant plus ingénieusement impressionnable et scrupuleusement attentif aux reflets incessants, liés et successifs de cette âme bouillonnante, de cet esprit effervescent, dans les plis et sur la surface de sa mobile physionomie.



(Photo Giraudon)
Houdon. Ecorché.
Ecole des Beaux-Arts.

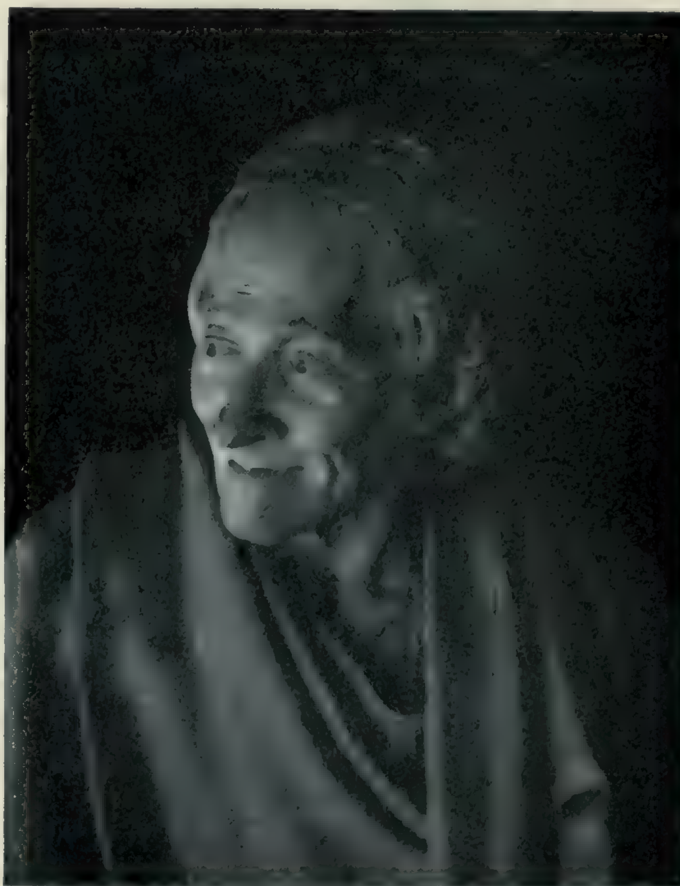
Houdon a exposé plus tard des bustes de Diderot en marbre, en 1773, en 1775, en 1789. Des collections particulières en possèdent, et les Musées du Louvre (où se voit également le premier, celui de 1771, en terre-cuite), de Versailles, de Langres; le musée de Besançon possède une réduction en bronze.

Déjà le système, si l'on peut dire de la pratique de son métier, quand on s'occupe de Houdon, qu'il ait adopté ou suivi un système, se révèle en l'œuvre de ce sculpteur de trente ans. Certes il est fort de ce que lui ont enseigné ses maîtres de naguère, ses aînés, les meilleurs de ses contemporains, et puis, constructeur et modeleur, observateur précis, minutieux même, il sait son métier, il se rend compte pour chaque figure du but où il tend à parvenir. Néanmoins nul au même point que lui, sinon les Florentins qu'il ne doit pas avoir connus et quelques grands anonymes parmi les Antiques qu'il a pu étudier au Capitole ou à la villa Ludovisi, n'a empli et creusé ses bustes d'un souffle plus vivant.

Le plus ancien des bustes connus de Houdon paraît être le *portrait de Madame Charrière* (Musée de Neuchâtel); les bustes qu'il fit, vers le même temps, de *Madame Préville de la Comédie-Française* et de *Mademoiselle Sophie Arnould, dans le rôle d'Iphigénie en Aulide de Gluck* existent dans des collections particulières (le *Dictionnaire des Sculpteurs* dit à tort : *Iphigénie en Tauride*, puisque cet opéra n'a été représenté qu'en 1779 et que le buste daterait de 1775), etc. Mais Houdon trouva l'occasion de modeler plusieurs figures féminines. Il venait de passer en Saxe, où il exécuta les effigies de *Marie-Charlotte de Saxe-Meiningen, femme du duc régnant de Saxe-Gotha*, de *Frédérique-Louise, sœur du duc régnant de Saxe-Gotha*. Le Musée de l'Ermitage conserve le buste colossal de l'*Impératrice Catherine II* que, sans se rendre, comme on l'y avait convié, en Russie, il fit, d'après les documents, pour le Comte de Stragonof. Il se reprenait aussi à poursuivre de grands projets, à construire de grandes figures. Les deux *monuments* de l'église Notre-Dame-de-Kazan, à Moscou, le premier *en l'hon-*

neur du feld-maréchal, prince Michel Michaïlowitch Gallitzin, le second en l'honneur du sénateur, prince *Alexis Dimietricewitch Gallitzin*, exposés au salon de 1773, peuvent être imaginés dans leur donnée, leur agencement général, grâce à la maquette que de l'un d'eux on peut découvrir dans une vitrine au Louvre.

La *Diane* avait été commandée par le duc de Saxe-Gotha. On ne sait pour quel motif, dès que le marbre lui en fut parvenu, il se hâta de le céder à l'impératrice de Russie (Musée de l'Ermitage). L'exemplaire du Louvre, en bronze, date de 1790; il en existe quelques répliques. L'élancement de cette figure nue sans ornements, si légère, si bien courante, ingénue et chaste, posée à peine du bout d'un pied sur le sol, détermine, dans la plénitude svelte, élégante du corps de proportion assez allongée, une ligne pure et cursive dont elle s'enveloppe, sans reprises ni retouches, ignorante des hésitations, des doutes, des empiètements, des surcharges. C'est la Vierge adonnée à la joie sereine de vivre libre, en plein air, parmi ses compagnes comme elle farouches, dans le dédain aisé et l'inconscience de la passion, de la fièvre, du désir.



(Photo Giraudon)
Houdon. Tête de la statue de Voltaire. Comédie Française.

On a voulu dans cette figure dénoncer chez Houdon une tendance à rejoindre la froideur de l'école classique de David, dont la vogue commençait : c'est une erreur d'interprétation. Car ce n'est pas la froideur de l'artiste qu'on remarque. Au contraire, il a mis là tout ce qu'il pouvait, avec discrétion, y laisser transparaître de sa piété extasiée, de sa ferveur intime. François Boucher, d'autres ont inventé des figurations où Diane, avec toute sa chasteté, éveille des idées de volupté et de luxure; Houdon ne s'est pas laissé détourner; sa Diane a beau se présenter nue complètement, elle n'offre qu'un idéal de pureté et de candeur. Mais si l'on voulait retrouver les marques d'un goût classique selon la mode ou la connaissance qu'on croyait avoir de l'Antiquité romaine, c'est, non pas à sa *Diane*, mais à son *Apollon* qu'il conviendrait de recourir. L'attitude en est plus convenue, la valeur de décoration plus sévère, aussi impeccable et moins expressive.

La *Statue du Maréchal de Tourville* (Musée de Versailles) lui avait été commandée par le roi en 1779. Le mouvement en est plein de fougue et de puissance. Pour le duc de Chartres, il conçut une *Fontaine*, placée un temps dans le jardin de Monceau : un groupe le surmontait, une négresse versant de l'eau à une naïade qui, assise, la jambe gauche tendue, se lavait le genou au-dessus de la vasque. Seule cette figure subsiste (collection Duveen, à Londres)

En juillet 1785, Benjamin Franklin, de qui Houdon a fait le buste six ans auparavant, le décide à gagner avec lui les Etats-Unis. Le Parlement de Virginie a décrété qu'une statue de George Washington ornerait sa Salle des séances. C'est au sculpteur français que cette tâche est confiée. A peine débarqué, il se hâte vers Mount-Vernon, où réside le Général, dessine, prend des croquis, achève cet admirable buste, visage arrêté dans sa détermination souriante et sereine, confiante et un peu effacée, fait encore le buste à physionomie intrépide et simple de Paul Jones, puis se hâte de retourner en France. La statue de Washington, dans sa haute attitude familière, appuyé sur son épée, et la main gauche sur les faisceaux unis des treize états, apparut au Salon de 1792.

Si quelques monuments ont disparu : *la Vestale*, du duc d'Aumont (1787), *la Philosophie*, acquise par la Convention nationale, le *Napoléon* colossal (1806) pour la Colonne de la Grande-Armée, à Boulogne, ou ont été abandonnés à l'état de maquette, la ***statue assise***



Photo Giraudon

HOUDON. PORTRAIT DE J.-J. ROUSSEAU (Musée du Louvre)

de J.-J. Rousseau, le *Louis XVI* présenté en 1786 aux Etats de Bretagne, etc..., du moins la saisissante, frémissante et célèbre *Frileuse, personnifiant l'Hiver* fait la parure du Musée de Montpellier, avec son pendant, statue en marbre également, l'*Eté*, et le plâtre *Cicéron* pour le Sénat Conservateur (1804) est conservé à la Bibliothèque Nationale.

Mais le chef-d'œuvre monumental de Houdon, le monde entier le connaît, l'admire; il parut au Salon de 1781, fut placé au foyer public de la Comédie Française: c'est la statue en marbre de *Voltaire Assis*. Madame Denis, la nièce de Voltaire, l'avait commandée d'abord pour en faire don à l'Académie, mais, sollicitée par les Comédiens, c'est à eux qu'elle en fit la remise. D'autres exemplaires, plus ou moins modifiés, figurent à Versailles, à l'Ermitage, à Montpellier. La bibliothèque de Rouen possède la figure reproduite en carton-pâte pour la translation des cendres au Panthéon. Il y a, au Louvre, une réduction en plâtre. Enfin, à Angers se trouve un moulage des mains, et dans la crypte du Panthéon un *Voltaire* debout.



(Photo Giraudon)
Anne-Ange Houdon.
Musée du Louvre.

Depuis près de trente années (1750-1778) Voltaire avait pour Berlin d'abord, puis pour les Délices et Ferney abandonné Paris, lorsqu'il y revint, accueilli triomphalement, comme l'on sait, à l'Académie française où lui furent rendus des honneurs inaccoutumés, à la Comédie Française, où, à la deuxième représentation de sa tragédie Irène, le peuple l'acclama et les Comédiens couronnèrent son buste solennellement sur la scène. Il avait quatre-vingt-quatre ans, et n'allait plus vivre que deux mois. On connaît (collection du comte Schouvalof) une maquette en bronze doré qui remonte à cet intervalle; Voltaire, en perruque, n'y pose pas la main gauche sur le bras du fauteuil. Il a donc posé devant Houdon, et l'on se souvient de l'anecdote contée par le marquis de Villevielle, qui l'accompagnant à ses séances chez le sculpteur, tenait en réserve la couronne de laurier qu'on lui avait posée sur le front à la représentation d'*Irène* et que le grand vieillard avait aussitôt rejetée. « A peine l'avais-je placée sur son front vénérable, qu'il me repoussa: Que faites-vous, jeune homme? Placez cela sur la tombe qui s'ouvre devant moi ». Il se leva sur le champ et, tourné vers l'artiste: « Adieu, Phidias » puis, me saisissant le bras: « Mon ami, allons mourir ». C'était peu de jours avant son trépas.

Le buste de *Voltaire à la perruque* (plâtre, à la Comédie-Française) est, en tout cas, le résultat direct de ces séances, le seul, écrit le baron Grimm, dont lui-même fût parfaitement content. Les yeux sont pleins de lumière, le regard pétille dans le masque durci, desséché et cependant que d'arêtes, de saillies si finement, si spirituellement avivées. Le buste sans perruque est plus mordant, la lèvre inférieure sourit et resserre davantage l'ironie, qui palpite aux longues narines et se concentre dans la joyeuse malice des yeux, sous le grand front à peine ridé, mieux modelé, libre de l'entrave de la perruque, avec la masse de toute la tête précise, complète, à peine déprimée aux tempes, harmonieuse et significative comme un masque de sage d'Athènes ou de Rome.

Houdon s'en est servi pour établir son grand *Voltaire assis*. L'interprétation du visage y est cependant différente. Voltaire est moins malicieux, plus absorbé dans sa pensée grave. Peut-être écoute-t-il encore les clameurs de son triomphe. La face un peu tournée et inclinée se serre d'une bandelette, les cheveux sont libres. Tout le corps, drapé dans les plis amples d'une vaste toge, s'assied, un peu tassé comme par la fatigue de l'âge au fond du fauteuil large, et ses jambes et ses pieds qu'on sent las, secs et lourds, ne se montrent point, tandis que des manches, les deux mains sorties, s'appuient les doigts pliés, aux bras du fauteuil. De face, des deux côtés, par le reflet dans la glace du fond, de dos encore tout ce long corps de marbre tendu par l'avide attention, ployé par la maladie et la vieillesse, enferme l'émouvant secret de cette activité presque séculaire des membres et du cerveau, cette flamme d'audace, de clarté et d'intelligence dont l'incendie brille encore sur le monde. L'œuvre est d'une exécution étonnamment hardie et équilibrée; Houdon l'a achevée comme un prodige de réalisme, mais, par

la richesse de ce qu'elle contient et signifie, elle dépasse le caractère dont le sculpteur l'a douée; c'est une œuvre d'un singulière portée intellectuelle, presque d'une singulière puissance lyrique.

L'infinie variété de ses bustes atteste l'inépuisable fécondité de son génie durant les quarante années qu'il ne cessa de produire.

Veut-on les visages illustres? Voici d'*Alembert* (musée de l'Ermitage), *le Chevalier Gluck*, ou plutôt, car l'original a été détruit dans l'incendie de l'Opéra de la rue Le Peletier (1873), la copie fidèle qu'en a donnée Guillaume Francon (Louvre). Puis *Molière* (marbre, Comédie-Française) dont le modèle en terre cuite offert par d'Alembert à l'Institut, portait le vers tant répété de Saurin :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait [à la nôtre.

Buffon au masque tourmenté et impétueux, *Cagliostro* et *le Marquis de Méjanes*, au musée d'Aix, *Louis XVI* (Versailles), *Necker*, ce puissant, fougueux, un peu vulgaire et effrayant *Mirabeau*, et *Condorcet*, et *Lavoisier*, et *Duquesnoy* et *l'abbé Aubert* (Louvre). Et le *Maréchal Ney*, et *Laplace* (Arts décoratifs), et l'*Empereur Alexandre de Russie*, et plus officiels, froids, rigides dans le goût évolué du temps, son *Napoléon* et son *Impératrice Joséphine*, de Versailles.


(Photo Giraudon)
Houdon. St-Bruno. Rome.
Eglise Sainte-Marie-des-Anges.

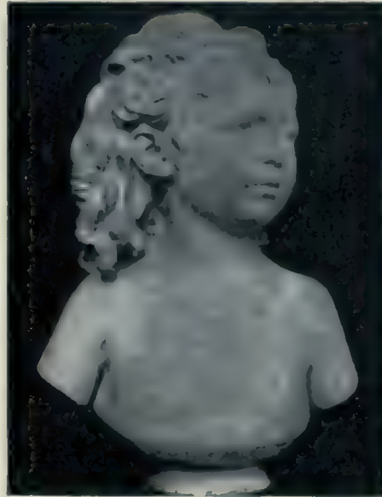
Dans cette galerie de célébrités, laquelle entre toutes, avec Voltaire, avec Diderot, élire d'un choix plus enthousiaste, sinon les bustes encore et autant merveilleux de leur frère jaloux, perfide, ennemi, *Jean-Jacques Rousseau*, qui date de 1779? A la première nouvelle de la mort du philosophe, l'année précédente, Houdon, quittant soudain son atelier, s'était précipité à Ermenonville, et y prit le masque du défunt, qu'il ne se consolait pas de n'avoir pas modelé de son vivant (Musée du Louvre).

Le buste de bronze a été fait immédiatement sur le modèle du masque après décès. Il est, dans les méplats et les reliefs, les creux, les rides, les portions rugueuses de la peau, le plus proche de l'apparence dernière; son regard grand ouvert écoute plutôt qu'il ne voit, le cou très tourmenté est d'un vieillard, bien que le visage ne soit guère fatigué : dans le buste de marbre, le modelé se simplifie, une valeur plus pénétrante est accordée aux yeux; la terre-cuite de Rousseau en habit du temps entrouvert sur le gilet et le jabot, en perruque, s'affine, avec une expression d'anxiété curieuse, mais le portrait en terre-cuite, les épaules nues, le visage arrondi un peu, les cheveux libres, s'allume d'une expression ferme et ardente, tout construit de plans harmonieux, larges, souples, qui s'appuient sur les traits les plus essentiels et laissent tomber l'accidentel, le détail superflu (collection particulière).

Les physionomies évoquées par Houdon se construisent presque toutes et particulièrement, pourrait-on affirmer, sur la signification personnelle et vivante du regard. L'œil, que tant de sculpteurs négligent ou abandonnent et laissent vague, domine la construction et propage sa force expressive aux formes même du visage. C'est un petit drame mystérieux, impénétrable, dont le reflet se prolonge et se joue au frémissement du nez, jaillit sur les pommettes, se fond aux commissures, force la bouche à s'entr'ouvrir ou s'endort au glissement des lèvres. L'ossature de l'arcade sourcilière s'en épanouit ou s'en renfrogne, le front avec ses rides ou sereinement s'en éclaire, les joues en sont tendues ou lâches, les oreilles même et les mèches de la chevelure en accueillent encore le rayon. Houdon n'a vu de son personnage que le regard, la forme et la vigueur des yeux; c'est de la lumière qui en jaillit que s'emplit et s'édifie la structure osseuse et musculaire. Ici elle s'épand, elle flotte, elle se tapit à loisir; ailleurs s'atténue, se refuse, s'évanouit. La lumière des yeux modèle les éléments de chair et l'appareil osseux, qui sont subordonnés à son rayonnement et tirent d'elle, l'impalpable et l'aérienne, toute la résistance de leur matière solide, nécessaire à sa propre expansion.

Ah! masse regorgeante de tous ces êtres évoqués en action, malgré que leur manquent la mobilité des membres, l'assiette du corps plus puissant et sa pesanteur animée. Voilà votre secret, et pourquoi, auprès de ceux des hommes supérieurs ou illustres, frémissent si bien à côté d'eux les bustes de si nombreux

modèles de second plan, le majestueux, doctrinal et bonhomme *Malesherbes* entre autres, et de *M. de Caumartin* (musée Jacquemart-André), et de *Tronchin*, le médecin génevois (musée Rath) et du *chirurgien* Louis (Ecole de Médecine), de femmes peu intéressantes par elles-mêmes, telles que les filles de Louis XV, *Madame Victoire* et *Madame Adélaïde*, ou de la *Princesse Lucien Bonaparte*. Une volupté singulière s'échange non seulement au visage, mais aux seins si pleins, si purs du *buste de Diane*. Et un sentiment très particulier, de passion attendrie, de curiosité affectueuse mêle une survie pleine de fraîcheur et de spontanéité délicate aux petits *bustes des enfants Louise* et *Alexandre Brongniart* (Louvre) et plus encore des filles du maître et aussi de leur mère.



(Photo Giraudon)
Houdon. Sabine Houdon.

Peu après son retour d'Amérique, en 1786, Jean-Antoine Houdon avait épousé *Marie-Ange-Cécile Langlois* qui, moins d'un an plus tard, accoucha de leur fille aînée, *Sabine*.

De la mère déjà existait le portrait tout riant, lèvres émues sur la clarté des dents, yeux lumineux glissés joyeusement de côté, pommettes troussées, narines épanouies par le plaisir, visage sain, plein de tendresse et d'affection, avec ses épaisses boucles tombant sur le col et cette large et robuste poitrine.

L'enfant, à dix mois, ressemble déjà à sa mère, ce rond visage régulier et doux où bouche sensible, regards frêles et comme s'exerçant, se fixent dans une calme douceur, dans le désir confiant d'aimer la vie. A six ans (Louvre) on la retrouve, la charmante Sabine, plus décidée, plus sûre, déjà chaleureuse et robuste avec ses joues et son menton arrondis, son nez plus ferme, ses yeux décidés et le ravissement abondant et bouclé de sa chevelure blonde.

Ensuite, c'est la puînée, *Marie-Ange Houdon*, traits moins arrondis, cheveux courts, qui semble être un garçon, et la plus jeune, *Claudine*, qui est encore un bébé, les joues un peu soufflées, la lèvre soulevée par l'habitude de téter, le nez en l'air, les yeux encore indécis, et un peu vagues.

Portraitiste d'enfants ainsi, ou de la famille, Houdon a apporté à l'art français, au moins pour la statuaire, une note attendrissante, familière et nouvelle. Ce ne sont point des amours ou des enfants dieux, ce sont les vrais enfants de son cœur, selon son cœur et selon ses yeux paternels, avec un si profond plaisir, consciencieux et authentique, à les représenter tels que, chaque jour, ils s'offrent à lui, qu'il se serait défendu, si la pensée l'en avait effleuré, de rien ajouter de son idée et de son imagination à leur ressemblance. Il les a fait plus véritables, plus vivants qu'aucun autre sculpteur avant lui, et, dût le reste de son œuvre périr, s'oublier, le souvenir demeurerait malgré tout, de ces visages mutins, gracieux, délicats, ces merveilles d'un art d'amour et de bonté !

Les dernières années de Houdon, attristées par la mort de sa femme et par l'infirmité, s'assombrissent en raison de l'inaction et de l'indifférence de son cerveau. L'idéal de son esprit n'était pas très élevé. Son esprit a moins travaillé que ses doigts et, sans doute, son cœur.

Prodigieusement doué, il avait acquis, dès ses débuts, tout ce dont il était capable. Il n'évolue pas, ne se modifie guère, ne s'agrandit et ne se surpasse en aucune circonstance. Ce serait là sa faiblesse et sa malédiction si son art n'eût été d'emblée assez haut et assez souple pour l'emporter par l'instinct formidable sur toute la science et les recherches de ses émules, de la plupart de ceux qui l'avaient formé, et sur beaucoup d'entre les plus grands qui lui succédèrent.





HOUDON. — DIANE (Musée du Louvre).

CHAPITRE II

QUARANTE ANNÉES DE SCULPTURE CIVIQUE ET OFFICIELLE

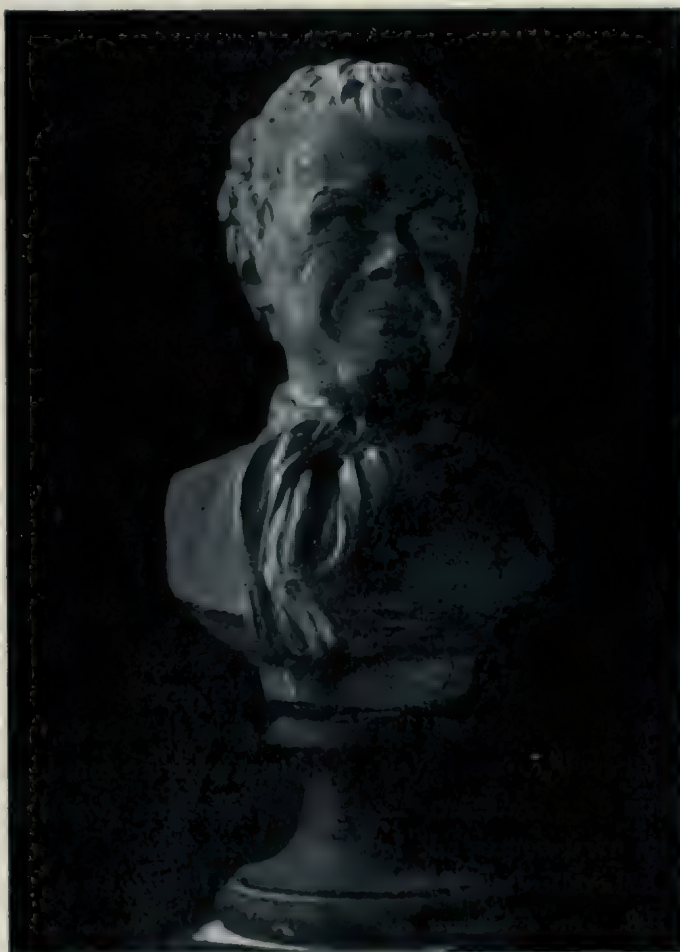
(1790-1830)

De la mièvrerie à la rigueur. La déification impériale.
Le classicisme et la Restauration.
De Roland à Claudel. De Cartellier à Bosio. Canova et Thorwaldsen.



De toute évidence, la chute de l'ancien régime n'entraîne pas dans les habitudes et la production des artistes d'un âge mûr une métamorphose soudaine et complète, et si, pour ne citer que le plus considérable des sculpteurs de cette période, l'idéal d'Antoine Houdon ne se trouva en rien modifié par les circonstances politiques, la Révolution n'en a pas moins marqué le point de départ de conceptions renouvelées. Les jeunes ont été emportés au torrent, ont subi la fièvre, se sont formés au souffle puissant des idées les plus véhémentes ou même les plus emphatiques, les plus abstraites trop souvent, tandis que l'enthousiasme des premières théories, sévèrement hasardées par l'archéologie naissante, les soumettait à un métier étrange de rigueur glaciale, tout dépourvu d'agrément.

Plusieurs survivaient à une esthétique désormais oubliée. Entre Dieuze et Château-Salins, en Lorraine, s'était retirée, dans un domaine acquis avec la fortune que son art naguère en Russie lui avait assurée, Marie-Anne Collot, veuve de Pierre-Etienne Falconet, bru et ancienne élève de Maurice Falconet, le grand sculpteur. Toute jeune, âgée de dix-huit ans, en 1766, elle avait accompagné à Pétersbourg son maître, appelé par la grande Catherine pour élever un monument à la gloire de Pierre Ier. C'est à elle qu'est dûe, dans ce monument, la tête du tsar. Elle excellait dans le portrait, et son maître l'y estimait supérieure à lui-même. Déjà à la vue d'un *buste de Diderot*, Falconet, saisi d'étonnement et d'admiration, avait d'un coup de marteau brisé celui que lui-même venait d'achever. En Russie son succès se maintint aussi longtemps qu'elle y séjourna. Après le *buste du Prince Galitzin*, ambassadeur à Paris, elle exécuta les *bustes de l'Impératrice*, et sur sa commande, de *Voltaire*, de *Henri IV*, de *Sully*, de nombreux personnages de la Cour, le *Prince Grégoire Orloff*, le *Grand Duc Paul*, etc..., Mlle *Anastasia*, fille naturelle du Ministre des Arts, Général Betzki, et le *buste de Falconet*, et bien d'autres encore qui ont rendu fameux son nom à Pétersbourg. Mais le fils de Falconet vint visiter son père en 1777, il vit Marie-Anne Collot, il l'épousa, il



(Photo Bulloz)
Marie-Anne Collot. Buste de Falconet. (Musée de Nancy).

la ramena en France avec lui. L'existence s'emplit dès lors du fracas de leurs dissentiments ; un commissaire dut être appelé, un jour, par la jeune épouse menacée et outragée sans cesse de calomnieuses imputations au sujet de ses relations avec le père. Une séparation s'ensuivit. L'artiste s'était remise au travail. De cette époque datent les *bustes de M. Godefroid de Villetaneuse* et de *« la Chevalière » d'Eon*, qui donna lieu à ce quatrain de Blin de Sainmore :

Ce marbre, où d'Eon le buste est retracé,
A deux femmes assure une gloire immortelle ;
Et par elles vaincu, l'autre sexe est forcé
D'envier à la fois l'artiste et le modèle.

Un court séjour à La Haye où elle vint rejoindre son mari après un réconciliation, lui fournit l'occasion de sculpter les *bustes* (conservés au Musée) *du Stathouder Guillaume V* et de *Frédérique Sophie-Wilhelmine*, sa femme, ainsi que celui du *docteur Pierre Camper*, dont le musée de Nancy possède un moulage.

Une grande réputation, en France, n'a jamais exalté la valeur de ce sculpteur, qui l'eût méritée cependant à l'égal de maints artistes plus célèbres. Les deux plâtres teintés (*Etienne-Maurice Falconet* et *Pierre-Etienne Falconet*), la délicieuse *tête de jeune fille* (marbre) qu'on croit être l'auteur elle-même, conservés à Nancy, et le buste nouvellement acquis par le Musée du Louvre devraient lui assurer une place au meilleur rang entre les artistes de son âge.

Son existence s'acheva tranquillement. C'est elle qui, avec un dévouement et des soins inlassables, soulagea les longues souffrances de son vieux maître paralysé (1783-1791) ; et, ce devoir accompli, elle quitta Paris pour jamais, ne pensa plus à son art, et mourut en 1821, à l'âge de 73 ans.

Plus vieux d'âge et de goût, Jean-Baptiste Stouf, né en 1742, vécut jusqu'en 1826. Il avait été l'élève de Guillaume Coustou le jeune, et conservait, en l'amollissant encore, la tradition, qui avait fléchi déjà, des grands ordonnateurs de jardins et de monuments. La manière mythologique qui lui était chère ne l'avait point détourné de certains travaux d'un caractère différent. Le Comte d'Angiviller lui avait commandé le *Saint-Vincent-de-Paul*, (de l'Hopital des Enfants Assistés) qu'il ne termina qu'en 1798. Son morceau de réception à l'Académie, *la Mort d'Abel*, statuette en marbre, au Musée du Louvre, ne se distingue des autres morceaux de cette espèce que par plus de boursouflure peut-être et moins de recherche d'énergie. Les grandes commandes officielles (*Lavoisier*, musée de Versailles ; *Montaigne*, Institut ; *Suger*, Cour d'honneur du Palais de Versailles, etc...), se multiplièrent pour lui de 1791 à 1817.

Philippe-Laurent Roland, né à Marcq-en-Pévèle en 1746, était, à vingt ans, attaché à l'atelier de Pajou comme praticien. Son habileté technique, les qualités ardentes de son intelligence et de sa volonté intéressèrent son maître, dont il ne tarda pas à devenir l'élève favori. Pajou ne le perdit pas de vue durant les cinq années qu'un modeste pécule amassé lui permit de passer en Italie. C'est lui qui lui fit obtenir un logement au Louvre, qui lui procura ses premières commandes officielles, et même qui le maria, en 1782, à la fille d'un architecte connu, Nicolas Potain.

Il collabora longtemps à la décoration de monuments publics ou d'édifices privés, halle aux blés, théâtre Feydeau, château de Fontainebleau, hôtel de Salm (Palais de la Légion d'Honneur), etc... Plusieurs grandes statues, le *Condé* de Versailles, un *Solon*, le *Lamoignon de Malesherbes* dont s'orne la Salle des Pas-Perdus du Palais de Justice, un *Napoléon Ier* (Institut), et son *Homère*, froid, solennel, reculé lointainement dans une sorte de brumeux rêve classique, compassé, et cette *Mort de Caton d'Utique* dont le modèle coulé en bronze a été offert par l'artiste au Musée de Lille, dont une plus vive esquisse en terre cuite existe au Louvre prouvent les ambitieuses visées d'un homme qui ne valut que par une souplesse gracieuse, par une vivacité d'accent s'accommodant mal à de si redoutables travaux.

C'est un peu la caractéristique des sculpteurs de cette époque de réussir à des œuvres secondaires, statuettes, médaillons, bustes, mais, dès qu'ils s'appliquent à des monuments, leurs qualités de souplesse se figent ; ils ont l'air d'agrandir des modèles, sans tenir compte de la dimension et des accidents plus visibles, plus importants dès que les plans deviennent plus amples. Ils n'ont point le sens de la proportion, de la relation que doivent avoir au tout les parties. Pourquoi ces masses vides, désertes, dont l'intérêt demeure nul, car rien de nécessaire ne s'y vient inscrire? Elles sont anonymes et indifférentes. Seulement il importait de participer à la déification impériale, d'obtenir quelque portion des commandes de l'Etat, d'acquérir la faveur des pouvoirs publics. Un menu, charmant métier l'annili-

lait par ce défaut de mesure. Heureux ceux qui, comme Roland, élève de Pajou, ont trouvé le loisir de composer quantité de portraits vivants, gracieux, aux yeux mobiles, aux nerfs frémissants, aux nuances dilatées et expressives. Ils survivent ceux-là, et des bustes, comme ceux de *Vestier* (Institut) ou de *Chaptal* (Versailles), ceux de *Pajou* et de *Suvée*, qui sont au Louvre, frémissent et hantent la mémoire, non à l'égal des bustes de Houdon assurément, mais à la manière de ceux de Pajou lui-même, et de Caffiéri et de Pigalle et de Francin Cela, c'est beaucoup déjà; et c'est par quoi jusqu'à un certain point se rachète l'ennui de cette morne période en ce qui concerne l'art sculptural.

D'autres élèves de Pajou valaient, Robert-Guillaume Dardel, Jacques-Edme Dumont surtout, par des mérites, du même ordre et à peine inférieurs. Dardel travailla principalement à Chantilly pour la Maison de Condé, puis, la Révolution venue, il s'y rallia, obtint l'appui du peintre Louis David qui louait en lui une « tête active et républicaine », le jugeait « rempli de talent et doué d'une heureuse imagination. » Il était voué au culte des grands hommes. M. Stanislas Lami énumère, dans la longue liste de ses œuvres, un *Jean-Jacques Rousseau tenant d'une main le Caducée, symbole de l'Eloquence, surmonté de la Liberté, dont il a le premier donné le signal; de l'autre main des tables sur lesquelles on lit: Contrat social; à ses pieds un joug et des chaînes brisées*. A Dardel ne manquait point, comme on voit, « l'imagination » soi-disant littéraire ! Voici que, par lui, *Newton découvre et montre la Vérité qui d'une main tient un prisme pour marquer la théorie des couleurs, et de l'autre un cercle aimanté pour désigner son système de l'attraction*; voici *Buffon entouré de tous ces objets qu'il a parcourus dans son Histoire universelle, ou de tous les signes qui peuvent les représenter, prêt à écrire*. Il passe, j'imagine, ses manchettes fameuses; mais où pouvaient, dans cette terre cuite du Salon de la Correspondance, en 1785, tenir *tous* ces objets ou tous ces signes ? Plus simples et non moins ingénieux on peut admirer encore *Blaise Pascal tenant en mains le flambeau du génie, avec lequel il trace le Cycloïde, Descartes débrouillant les chaos*, ou, chef-d'œuvre d'intention et de subtilité mythologique, cet *Apollon ôtant le masque de Voltaire dont il était couvert*.



(Photo Giraudon)
Dumont. Buste de sa mère. Musée du Louvre.

Dumont, fils d'Edme Dumont, membre de l'Académie, père d'Augustin Dumont, de l'Institut, de tempérament et de valeur lui est fort supérieur. Déjà il avait produit des bas-reliefs pour la Cathédrale de Sées de l'Orne et pour l'église Saint-Sulpice quand l'obtention du premier prix l'envoya pour cinq ans en Italie. C'est en pleine révolution qu'il rentra à Paris (1793). Il s'empressa d'esquisser trois figures où il symbolisait le *Peuple français vainqueur du despotisme, le Peuple français terrassant le Fédéralisme*, et *la Liberté*. Mais surtout, afin de gagner sa subsistance, il créait des modèles pour les orfèvres et les bronziers. Il conserve une certaine vigueur dans les grandes figures, comme celle du *Général Pichegru*, qui fut, il est vrai, à Lons-le-Saulnier, détruite en 1830, mais dont subsiste du moins une vive esquisse. Le buste de Marceau (Louvre) est grave et simple. Dumont a modelé quantité de petites terres cuites, *le Réveil, la Source, la Religion, la Cueilleuse*, de petits bustes féminins, en plâtre, le portrait de *sa mère* (Louvre), en bronze, *Amour*, qui sont ravissants d'expression et d'animation.

Mais, légion de tailleurs d'images dures, offensantes

et hostiles, à la plupart, de cette époque, manque ce bienfait souriant de la grâce et de la vivacité. On s'éloigne, à mesure que s'avance le siècle et du savoir des anciens praticiens et de l'observation directe de la nature. Une feinte et glaciale tradition implante ses routines et ses fausses convenances. Il semble que c'eût été déchoir de représenter l'homme non seulement en proie à des passions, mais animé de sentiments ou même de pensées. Le sens ridicule du décorum l'emporte sur la représentation de la vérité. La prétendue enveloppe humaine à quoi se satisfait désormais d'aboutir l'art, n'est plus que vide et que mensonge. Otez les attributs d'autorité ou de dignité, tout s'écroule, l'individu a disparu.

Quels buts les sculpteurs de ce temps assignaient-ils à leur propre activité ? Conquérir les honneurs, jouir des prébendes, plaire au pouvoir. A coup sûr ils ne songeaient guère à édifier une gloire durable sur l'exaltation patiente d'une idée, non plus à se découvrir, à se révéler à force d'obstination et de volonté, en dépit de tous les obstacles et des incompréhensions, dussent-ils périr dans l'indigence, niés, ignorés, déçus, mais dans la pleine conviction de leur enthousiasme et de la beauté de la tâche acceptée.

Grandeur affectée, pompe théâtrale, parade de vertu et d'héroïsme à la romaine, qu'est-ce que ces présentations de corps rigides, convulsés ou tendus pour commémorer l'exemple d'un exploit réputé ? Un mannequin de pierre serre contre son sein un couteau ; nu et drapé à demi dans les plis lourds d'une stole traînante, parce qu'il a les yeux hagards, suggérera-t-il à nos esprits l'image de Brutus ? Confiance sotte en ce pouvoir des conventions et de l'abstrait : la vertu héroïque ne consiste pas dans une attitude, mais au moins dans un acte, et qui s'ignore, et qui n'est dû qu'à la force d'une aveugle impulsion. La vertu vraie et profonde ne porte pas un masque, elle n'est sotte ni lugubre et s'adapte mal à l'hypocrisie d'un style officiel, ennuyeux et vide.

Si de tels pauvres sculpteurs ne sont point démunis des pratiques d'un métier à peu près machinal, peu raffiné, qu'ils exercent en conséquence, c'est qu'ils subissent encore l'empire d'un enseignement méthodique et vieilli.

François-Nicolas Delaistre (1823-1846) est sorti des ateliers de Félix Lecomte et de Vassé. Il a travaillé pour plusieurs églises, pour le Panthéon. Il ne reste qu'un petit nombre de ses œuvres, *Quatre Evangélistes* au porche de la Cathédrale d'Orléans, des esquisses, des bustes. Celui du *Général Hoche*, dont un moulage existe au Musée de l'Armée et un autre au Louvre ne suffit pas à donner une très haute idée de son talent.

Louis-Pierre Deseine passe successivement par l'école d'Edme Dumont, de Mouchy, de Guillaume Coustou, de Pajou. Le *Mucius Scævola* (Louvre) qui le fit académicien, ne manque pas d'agréments faciles et plus gracieux que vigoureux. Pour avoir travaillé à Chantilly aux gages du Prince de Condé, il demeura imperturbablement fidèle, pendant la Révolution, aux opinions les plus royalistes; il fut suspect, et dut se cacher. *Monument du duc d'Enghien* (Vincennes), *Mise au Tombeau* (église St-Roch), plus tard *Monument du Cardinal de Belloy* (Notre-Dame de Paris), *Statues de Michel de l'Hospital*, et de *d'Aguesseau*, (Chambre des députés), de *Portalis* (Versailles), ce sont, avec quelques-uns des bas-reliefs de la Colonne de la Grande Armée, et un bas-relief de l'Arc du Carrousel, ses œuvres principales, outre des bustes en très grand nombre. Son aîné de neuf ans, Claude-André Deseine, sourd-muet de naissance, qui au rebours de son frère avait activement participé au mouvement révolutionnaire, a laissé un buste non sans vigueur de *la Citoyenne Danton, exhumée et moulée sept jours après sa mort* (Musée de Troyes).

Sans doute la statue du *Bailli de Suffren* (cour du Palais de Versailles), le bas-relief du fronton septentrional de la Cour du Louvre, n'inspirent pas pour le renom de Jacques-Philippe Lesueur (1759-1830) une estime démesurée, mais le bas-relief dont il a orné le côté sud de l'Arc de Triomphe du Carrousel, celui qui subsiste au péristyle du Panthéon, selon l'ordonnance de Quatremère de Quincy, même le *Mausolée de Marie-Elisabeth Joly*, actrice du Théâtre-français, érigé, près de Falaise, sur la Roche Saint-Quentin, ne paraissent point dépourvus de mérite ni de science.

Sa participation à l'Arc du Carrousel est intéressante, parce que, tout en se subordonnant à l'exemple de l'œuvre et à l'importance qui lui convient, un caractère de réelle personnalité s'en dégage. C'est du reste un prodige que cet arc revêtu d'œuvres de talents si nombreux et si divers, n'ait rien perdu de l'harmonie et du prestige de sa structure générale.

La coutume d'un régime à l'autre s'était perpétuée d'assigner aux sculpteurs leurs tâches dans l'achèvement des édifices publics, dans l'ornementation des façades, des colonnades, des portiques.



CANOVA. Pauline BONAPARTE (Photo Anderson)

Les travaux monumentaux avaient été interrompus durant la période révolutionnaire. Déjà le Directoire avait renoué la tradition ; le Consulat et surtout l'Empire se flattaient de marquer de témoins fameux le souvenir de leur gloire et de leur splendeur. Des architectes célèbres manifestaient leur zèle : Percier et Fontaine poursuivaient l'agrandissement du Louvre, Gisors et Lecomte aménageaient la Salle du Conseil des Cinq Cents et construisaient le péristyle du Palais Législatif ; le Luxembourg était remanié par Chalgrin, qui dessinait, d'autre part, dès 1806, les plans de l'Arc de Triomphe de l'Etoile, en même temps que Percier et Fontaine se chargeaient de l'Arc de Triomphe du Carrousel. Enfin la Colonne de la place Vendôme à la gloire de la Grande Armée commençait à s'élever sur l'initiative de Denon, et à l'imitation des colonnes romaines



André Deseine. La citoyenne Danton (Musée de Troyes).

Nombreux les artistes appelés à concourir à ces constructions. La Cour du Louvre, au fronton, du côté nord, s'ornait d'un bas-relief de Lesueur, *Minerve récompensant les Arts et les Sciences*, du côté sud d'un bas-relief de Claude Ramey, *le Génie de la France faisant succéder les travaux de la législation à ceux de la guerre*. A Roland sont dûes des figures allégoriques en bas-relief autour du chiffre de l'Empereur. Cartellier, au-dessus de la porte d'entrée principale, sous la colonnade de Perrault, a placé *la Renommée montée sur un char conduit par des génies et distribuant des couronnes* (1810). Fortin achève le fronton au-dessus de la porte qui s'ouvre sur le Pont des Arts. Lemot celui qui fait face à St-Germain l'Auxerrois ; Debay orne les œils-de-bœuf.

Au Corps Législatif ont œuvré Roland et Lesueur ; les figures colossales du péristyle sont *Minerve* de Roland, *Thémis* de Houdon, d'autres de Deseine, de Foucou, de Dumont, de Beauvalet ; le bas-relief du fronton est de Cortot.

L'Arc de Triomphe du Carrousel auquel ont collaboré pour les bas-reliefs Deseine, Lesueur, Clodion, Claude Ramey, Espercieux et Cartellier, se surmonte de figures des soldats de l'Empire (le *Dragon* est de Corbet) et du groupe de bronze ajouté plus tard (1828) par Bosio, *la Restauration conduisant un char traîné par quatre chevaux*.

Mais c'est principalement la Colonne Vendôme qui fournit à de nombreux artistes l'occasion de faire des bas-reliefs touffus, à l'imitation de « l'antique », et symbolisant des fastes guerriers : Deseine, Delaistre, Lorta, Dupasquier, Bocquet, Petitot, Dumont, Corbet, Bosio, etc..., et *le Napoléon en César Romain* qui domina le monument jusqu'en 1814 était regardé comme un chef-d'œuvre de Chaudet.

Comment caractériser la personnalité emphatique et creuse de la plupart de ces manœuvriers dépourvus de flamme vraie et d'idéal profond ? C'est se débattre à vouloir découvrir des fruits dans le désert. N'y a-t-il pas, à l'horizon, quelque source perdue au sable de l'oasis ? Des mirages lointains de palmiers n'attireront-ils pas notre attention ? Marchons à pas circonspects. Espérons. Ouvrons les yeux. Que voyons-nous aux alentours ?

Voici encore des anciens qui persistent. Au moins nous retrouvons-nous toujours avec eux auprès d'artisans dont le métier nous apparaît souple et dégagé ! Ils nous offrent une halte et le bon repos, d'où nous avons peine à reprendre notre course. Il le faut pour-

tant. Au-delà de la plaine morne et stérile, des fêtes d'art nous tentent et d'avance leur rayonnement nous sollicite. Traînons-nous d'étape en étape. Prenons courage. Si lourde doive être notre lassitude, si amer notre désenchantement, nous savons d'avance à quel jaillissement de beauté éperdue nous finirons par aboutir. En route donc à travers le désert !

Où sommes-nous et de qui environnés ? Nous nous sommes séparés des maîtres déjà saisis par le trépas, et des Pigalle, et des Falconet, et des Pajou et des Clodion; Houdon travaille encore et son labeur sacré nous émerveille. A les placer avec lui en contraste, combien pèsent peu, ensemble, et Roland même, le meilleur d'entre eux, et Fr.-Edme Dumont, et les Deseine et Lesueur, malgré leur réputation !

Avoir reçu, à Dijon, les leçons de François Devosges ce serait pour Claude Ramey (1754-1838), une recommandation d'acquis et d'intelligence si, par la lettre du protecteur même qui, en 1780, l'envoie à Paris, nous ne savions que le professeur, deux années de suite, s'était opposé à ce que lui fût attribué le prix de Rome fondé par les Etats Généraux de Bourgogne. En 1782, cependant, le premier prix lui est accordé par l'Académie, en même temps qu'à Chardigny. Après qu'il fût rentré d'Italie, les commandes officielles, et ensemble les distinctions honorifiques, affluent sur son chemin.

Il est l'auteur d'un bas-relief, l'*Entrevue des Deux Empereurs* sur l'Arc du Carrousel; d'un autre bas-relief placé en fronton dans la Cour du Louvre; de deux bas-reliefs au Palais du Sénat; d'une *Naïade* à la Fontaine de Médicis, du *Richelieu* de la cour de Versailles, d'un *Pascal,* à la Bibliothèque de Clermont-Ferrand; de *la Prudence,* au portail de la Banque de France, d'un *Napoléon en costume impérial,* jadis à Saint-Cloud, à présent au Louvre. L'Institut, l'avait élu à la mort de Roland. Hélas, l'image de ses œuvres vues dans les Musées et dans les monuments qu'elles prétendent rehausser, confirme le terrible jugement qu'a porté sur lui David d'Angers : « Ramey père a une physionomie insignifiante, roide, mécanique. Il laissera des ouvrages dont on ne pourra rien dire, si ce n'est qu'ils seront conformes aux lois techniques de notre art ».

Le destin de son ancien émule Barthélemy-François Chardigny, né à Rouen en 1757, avait été plus mouvementé. Elève à l'Académie de Rome, il en fut expulsé pour avoir tenté d'enlever une des filles du directeur, Lagrenée. Au retour, il s'arrêta à Toulon, accepta d'y travailler pour la municipalité, qui, lui ayant avancé des sommes d'argent sans qu'il parût se soucier d'accomplir ses engagements jusqu'au bout, lui intenta un procès ; une sorte de transaction intervint à la fin. Mais le jeune artiste n'en quitta pas moins la ville, demeurant toujours en Provence, et plus particulièrement à Aix. Presque tout ce qu'il a sculpté appartient aux deux musées d'Aix ou de Marseille. Ce sont bustes, bas-reliefs, statues, statuettes plâtre ou terre cuite, aussi une effigie de Puget, dans la rue de Rome à Marseille, le Saint-Roch de la porte de la Consigne, à Marseille également. Il s'aventurait parfois en des sujets moins routiniers, moins antiques ou moins officiels, et, pour la fontaine de la Place des Capucins, il avait achevé le joli bas-relief que l'on peut voir au musée, *la Cueillette des Olives.* Enfin, ce qui le distingue encore des satisfaits et des solennels artistes enrichis de son temps, il est mort à 56 ans, victime, sinon de son art, au moins de la pratique de son métier. Venu à Paris pour exécuter deux bas-reliefs dont il avait obtenu la commande pour le Louvre, il tomba de son échelle et succomba bientôt aux suites de cette chute.

De même que dans la période précédente, quoique moins illustres et souvent moins goûtés et fêtés, un nombre remarquable de sculpteurs français résident en province ou à l'étranger.

Le plus étrange, sinon le plus puissant, est ce Jean-Baptiste Giraud, né à Aix en 1752, mort en 1830, qui n'exécuta, d'ailleurs qu'un très petit nombre d'œuvres originales. C'est que l'étude intelligente des Antiques à Florence, à Naples, à Rome où il résida longtemps, avait bouleversé les idées, plutôt les préjugés, que lui avait inculqués l'enseignement de l'école. Il est bon de transcrire quelques préceptes justes qu'il émettait dans des entretiens avec son élève Grégoire Giraud, qui, n'avait, en dépit de son nom, aucun lien de parenté avec lui. Voici ce qu'en rapporte M. Lami :

« Il n'est pas une seule figure sortant de l'école grecque qui ne présente un mouvement vrai sous tous ses aspects ; la justesse des points principaux du squelette les uns à l'égard des autres y est évidente ; un mouvement vrai est la base indispensable d'un bon ouvrage. Le premier pas vers le bien serait donc de ne penser à une composition qu'en présence d'un modèle dont les formes seraient en rapport avec l'objet qu'on se propose de représenter. Ce premier pas est

comme l'alphabet de la sculpture ; son oubli a été cause que des hommes qui avaient reçu de la nature un véritable génie, n'ont jamais pu produire une œuvre classique. Aussi il faut rechercher les moyens par lesquels les anciens établissaient la charpente de leurs ouvrages. Les points principaux doivent être fixés avec une assurance telle que loin de pouvoir être jamais un motif de doute, ils servent de guide pour fixer les autres. Un ouvrage bien conduit doit donner une idée de son résultat, à quelque point qu'en soit le travail. Unité de nature, unité de mouvement, unité d'expression, tels sont les éléments d'un ensemble parfait ; les détails les plus soignés ne peuvent suppléer à l'absence de ces qualités fondamentales ! »

Giraud flétrit, un peu plus loin, « la funeste influence de ces idées d'élan d'imagination, qui servent de prétexte aux esprits faux pour s'écarter de la vérité ! »



Chardigny. La cueillette des olives (Musée de Marseille).

Contrairement à la coutume des artistes de son temps, il étudiait donc les exemples anciens, non dans un but d'imitation ou de formelle, de superficielle adaptation de leur manière, mais afin de pénétrer les raisons profondes qui font de leurs œuvres des modèles éternels de solidité, de vérité, les conditions de leur beauté. Il cherchait à rejoindre leurs procédés d'observation, de pénétration de la nature.

Que copie Ramey chez les antiques ? Si l'on prend au Louvre le Napoléon, par exemple : est-ce la vérité d'une attitude humaine, l'expression de force, de souveraine autorité de la figure, une vigueur dans le mouvement ? Rien de cela. Le visage, les mains, seules parties du corps qui, des plis du manteau impérial, soient dégagés, sont d'une décevante banalité. L'image de Napoléon ; oui sans doute, mais à sa ressemblance la moins significative, la plus dormante, la plus atone. Et ces mains-là quelconques, taillées sur un concept quelconque de mains sans fièvre, sans force, sans gêne, n'ont pu être ses mains à lui, les mains à coup sûr volontaires, agissantes de Bonaparte ni de Napoléon. Sous ce manteau d'ailleurs, un corps existe-t-il ? N'existe-t-il pas ? Chaque partie est-elle raccordée aux autres par des attaches qui s'entrecroisent et les écartent ? Le corps y est-il ? On ne peut s'en rendre compte. Il est inerte, veule, dans ce cas, sans action, sans relief, sans prestige. Si Ramey a voulu dans son œuvre introduire quelque élément de beauté, ce n'est qu'en disposant les plis du manteau — et encore son intention trop visible implique de la gaucherie, — comme il en a établi la copie d'après un précédent. Aucune imagination personnelle, aucune observation attentive. Ce n'est pas là que Giraud pourrait dénoncer l'élan d'imagination. Cela même est absent. L'œuvre est absurde parce qu'elle n'est marquée d'aucune inspiration originale. Quiconque autour de soi n'a jamais regardé, quiconque sans contrôle accepte le point de vue le plus commun sur l'apparence et la ressemblance de son modèle, aurait aussi bien réussi dans l'accomplissement d'une œuvre équivalente par son mérite négatif et sa portée stérile.

Houdon excepté, il n'est pas un sculpteur de cette période qui, à un degré plus ou moins égal, ne succombe à l'examen, totalement ou partiellement, faute d'avoir réfléchi aux nécessités de son art, faute d'avoir ouvert un regard sensible, véridique et frais sur les objets qu'il prétendait représenter.

Les artisans de province, éloignés des tentations corruptrices de la Cour et de l'Institut, valaient-ils mieux ?

Est-ce Henri Lorthioit, qui à Lille obtint de longs succès, qui décora de bas-reliefs en terre cuite le péristyle de l'Ecole Centrale, et dont subsiste à l'Hôtel

de Ville le buste en plâtre de Gentil-Mairon, chef de la municipalité de 1800 à 1804 ? Aubert-Joseph Parent qui, après avoir séjourné en Allemagne, exécuta de nombreux travaux en bois à Valenciennes où il était professeur d'architecture à l'Académie ? Est-ce, élève de Clodion, Cadet de Beaupré, professeur également à l'Académie de Valenciennes, dont le musée conserve des bustes, entre autres de M[lle] Duchesnois et Voltaire, tandis que se voit de lui au Musée de Douai le modèle de sa statue de Louis XVIII, détruite à Lille en 1830 ? Ou Latteur, de Valenciennes encore ? Fidèle Corbet de Douai, auteur de nombreux sujets révolutionnaires et de cette *Promenade du Gayant* terre cuite aux personnages vêtus des costumes du temps ? Pierre-Guislain-Philibert Degand, professeur de modelage à Douai, a laissé également de nombreux bustes en terre cuite, de même Louis Delaville.



Fidèle Corbet. La promenade du Gayant (Musée de Douai).

François Masson, natif de la Vieille-Lyre (Eure), travailla d'abord à Noyon, où il construisit une fontaine avec figures et cariatides, puis séjourna à Rome et, appelé à Metz par le Maréchal de Broglie, y décora le Palais du Gouvernement. Nicolas Bornier travailla à Rome et surtout à Dijon : *le Duc d'Enghien à la bataille de Séneffe, relevant le Grand Condé qui vient d'avoir son cheval tué sous lui* (Musée); *Sainte-Anne montrant à lire à la Vierge* (Eglise Notre-Dame); tombeaux à Auxonne et à St-Pierre-sur-Ouche, etc... ; Antoine-Henri Bertrand de Langres qui, à Florence, modela un buste de Bonaparte, à Parme les bustes des principaux personnages de la Cour, a laissé dans sa ville natale mainte statue, plusieurs bas-reliefs et le petit mausolée qu'il éleva à la mémoire de ses parents, dans le jardin de sa famille.

Ailleurs, c'étaient, à Angers Jacques-Nicolas Brunot, puis Pierre-Louis David qui sculpta un *Autel de la Patrie* en bois, *l'enseigne de la Barbe d'Or* pour un pharmacien, une crédence et une custode pour la Cathédrale, et qui, surtout, est fameux pour avoir donné naissance à celui qu'on appela, d'après son lieu de naissance, David d'Angers. De même est fameux à cause de son fils le peintre illustre Jean-Marie-Joseph Ingres qui vint s'établir vers 1775 à Montauban, et y a achevé de très nombreux travaux, quelques-uns qu'on y voit toujours, et qui ne manquent pas de mérite.

Mansion travaillait à Bordeaux, et Joseph Hubac à Toulon, sa ville natale (acrotère de la porte de l'Arsenal, statues en bois doré, de l'église de la Seyne-sur-Mer, etc.)

Si nombreux que fussent les artistes de France, la renommée et la vogue exaltaient plus haut qu'eux, et avec raison, un Italien que, d'ailleurs, Napoléon appela à deux reprises à Paris. Antonio Canova (1757-1822) était né à Possagno, non loin de Trévise. Dans son enfance il avait été tailleur de pierre. Son habileté était incomparable, mais, par l'étude assidue des Antiques, par ses dons personnels il s'éleva très haut. C'est qu'il eut beau adopter, dans l'observation des œuvres anciennes, les théories et les croyances de l'archéologie contemporaine, son tempérament et l'obéissance aux lois confusément senties mais essentielles de son art l'entraînaient par bonheur bien au-delà des désirs de sa volonté ou de sa réflexion. Exceptionnel, et sans doute parce qu'il avait en ouvrier manié la pierre, la nécessité de construire, d'établir par des plans solides l'architecture d'une figure ou d'un groupe s'imposait à son instinct. Ses émules apercevaient à peine que là secrètement reposait avant tout le mystère de sa séduction. Il y avait

autre chose qui épanouissait à la surface de son œuvre, une sorte extrêmement originale de sensualité délicate et gracieuse qu'il n'avait pas copiée sur l'Antique, et qui le parait d'un charme dont nul autre n'approchait. Cette qualité affleure, délicate et précise, comme le souffle parfumé d'une aile jeune et printanière, lorsque son imagination lui dicte de définir (on le voit dans les deux groupes du Louvre) des moments choisis, si voluptueux à la fois et si purs, si suaves, dans la légende de *l'Amour et Psyché*. L'abandon élancé et retenu à la fois de la jeune femme, presque une fillette, l'élan persuasif d'Erôs à demi souriant et grave d'une bonté fervente se dessinent en des arabesques sûres, en des lignes fermes qui sont neuves, ingénues et élégantes. Une personnalité, un peu morbide si l'on veut, mais certaine et subtilement inspirée, fait de Canova le prodige parmi les sculpteurs d'entre les deux siècles. Pour ne m'arrêter qu'à ces ouvrages demeurés en France, *les Trois Grâces* du Musée de Lyon appartiennent à la même veine qu'*Amour et Psyché;* par contre, *la Vierge* de la Cathédrale de Montpellier, le *buste de Pie VI*, à Saint-Apollinaire



(Photo Giraudon)
Canova. L'Amour et Psyché (Musée du Louvre).

de Valence décèlent une vigueur exempte de mièvrerie, encore qu'on les sente œuvre d'une âme douce et aimable. Un amour et une connaissance passionnée de la matière dont il use, qu'il a caressée, assouplie croirait-on, conquise et gagnée à son vouloir, voilà le délice par quoi il s'insinue, fléchit la sympathie en sa faveur, voilà qui dote ses productions d'une fleur de beauté et d'un pouvoir tout spécial.

Les autres taillent, découpent, modèlent au hasard. Devant Canova, on est près de se souvenir du sonnet de Michel-Ange; il n'est pas une forme, une idée dont le marbre, avant qu'on y touche ne circonscrive l'image. La tâche du sculpteur consiste à élaguer le surplus, à surprendre et à douer de vie cette image dans sa pureté nécessaire et cachée. Il obéit, à coup sûr, le sachant, non peut-être, mais d'instinct et spontanément aux exigences mystérieuses de la pierre et du marbre. Il ne les force ni ne les viole, et, à son tour, il n'est point contraint ou asservi par leur résistance.

Si peu d'artistes ont compris ces nécessités réciproques, et que la masse des matériaux employés et que la puissance intellectuelle avec l'habileté ouvrière de l'artiste se doivent mêler, confondre, soutenir l'une par l'autre, compléter et conjoindre. Etroite collabo-



(Photo Giraudon)
Canova. Monument de Pie VI.

ration du génie humain et de l'inertie de la nature, combien ont été pénétrés de cette mystique essence à l'art le plus matériel qui soit ? Où elle manque, l'art manque, et l'esprit flotte au loin de la matière qui se refuse à l'exprimer.

Les continuateurs, les parodistes, copistes, imitateurs, disciples prétendus de Canova n'ont reproduit de lui que ce qu'ils pouvaient comprendre : moins que rien, une apparence stérile Cependant on voit, au Louvre, de Henri-Joseph Ruxthiel (1775-1837) un groupe *Zéphir et Psyché* qui n'est dépourvu de charme ni d'agrément. Bosio même, dans de petits groupements, en approche sensiblement. Mais la leçon n'a point été féconde. Plusieurs réussites sans lendemain ne suffisent à assurer une moisson utile. La rencontre et le hasard ont suppléé, ici ou là, à l'épanouissement avorté des ressources d'intelligence.


(Photo Giraudon)
Ruxthiel. Zéphir et Psyché. (Musée du Louvre).

La preuve en est que des élèves directs de Canova, le plus méritant et le plus notoire, le Danois Bertel Thorwaldsen (1779-1844), pétri des mains du maître tant qu'il vécut à ses côtés, ne tarda point à démentir ses aspirations à une sorte de lyrisme amolli et voluptueux, soutenu par l'observation de la réalité et l'étude du modèle vivant, et, dès qu'il y eut substitué la prétention à un style grandiose, il tomba dans la froideur conventionnelle, dans la solennité vide et prétentieuse de ces vastes machines tourmentées, lourdes, ennuyeuses telles que le *Monument du Pape Pie VII*, ou le *Lion de Lucerne*.

Un exemple isolé ne signifierait rien; sans doute, mais la déchéance ne va pas seulement d'un homme à un autre homme, à une réputation qui succèse à une autre réputation. Elle s'amplifie de l'évolution générale de l'art sculptural dans ces jours maudits, et en France, où l'on avait tant aimé Canova, où l'on manifestait à présent une si respectueuse vénération à la boursouflure excessive et à la brutalité glacée de Thorwaldsen, le mouvement se répercutait. Le niveau des talents, ou plutôt la valeur du métier va s'abaissant, plus veule et plus insipide, de Chaudet et de Bosio — par Bosio même pourrait-on ajouter — jusqu'à l'académique, neutre, lamentable, et si tristement réputé Cartellier, dont on a pu faire le symbole du classicisme davidien, hautain et creux parmi tous les statuaires.

Attardons-nous encore. De frêles et délicieuses figures sollicitent notre attention. Qui ne connaît, conçu par Prud'hon, le *Berceau du Roi de Rome* aux figures ciselées par Henri-Victor Roguier, à qui l'on doit aussi la toilette en vermeil de l'Impératrice Marie-Louise ?

De petites figures de J.-Pierre Lorta, charmantes, ne l'ont pas détourné de s'attaquer par malheur à des compositions compliquées et superflues. La Colonne Vendôme est loin de Trianon. Charles-Antoine Callamard (ou Callamare) peut encore être cité, moins pour les deux œuvres (*Hyacinthe blessé*, l'*Innocence réchauffant un serpent*) conservées au Louvre que parce qu'il a été l'objet d'une étude intéressante par David d'Angers. Milhomme peut laisser par sa *Psyché* un souvenir assez agréable. Ils ont vu Canova, et, sans le comprendre, l'ont d'une habileté inégale, imité superficiellement. Pierre Petitot, né à Langres en 1760, élève de François Devosges, mort à Paris en 1840, comme ses pareils a exécuté son groupe de *l'Amour et Psyché*, de *Vénus et l'Amour*, ses figures de *l'Amour Vainqueur* et de *la Mélancolie*, sans parler de quelques modèles de pendule. Mais son humeur était plus rogue. Suspect, emprisonné pendant la Terreur, il adopta désormais des sujets sévères, et concourut pour l'exécution d'une figure de *la Concorde*, ou du *Génie Français*, reçut la commande de bas-reliefs pour la Colonne Vendôme, fit un *buste du Prince Eugène* (Versailles), fit pour l'église de Saint-Denis la *Statue de la Reine Marie-Antoinette*, dont

l'esquisse en terre cuite, auprès de l'esquisse d'un *Louis XVI*, existe au Musée de Dijon. Il sait conserver à des visages de femmes allégoriques un air avenant, sensible, bien que la composition de ses monuments apparaisse froide, malaisée, parfois presque ridicule.

Denis-Antoine Chaudet, élève de Stouf, est la figure la plus significative d'entre les gloires, académiques du moment. Franchement dépourvu de maniérisme, peu touché par l'agrément du détail ou la recherche de l'accident joli, il s'efforce aisément de donner à ses compositions un caractère pur et sobre, de l'élégance et de la noblesse. C'est un sectateur convaincu de l'école de Louis David, à qui il est digne qu'on le compare. Canova n'a sur son art aucune



(Photo Giraudon)
Chaudet. Napoléon (Musée du Louvre).



Photo Giraudon
Chaudet. Le berger Phorbas et Œdipe (Musée du Louvre).

prise. S'il rejoint par endroit Thorwaldsen, c'est par la préoccupation, mieux entendue que chez le Danois, d'abolir les minuties de détail à l'avantage de la masse et de l'ensemble. Le dessein certes était louable. Mais à force de consentir des sacrifices, de gratter les saillies, de supprimer les particularités, de redouter l'exagération crispée de l'expression insistante, le danger était de ne produire que des modèles anonymes et indifférents, des fantômes, construits comme des êtres bien en chair, soutenus par un squelette exactement établi, mais dont la personnalité est tombée, dont la raison d'exister demeure problématique.

Précisément Chaudet, dont les débuts se signalent par une statuette en marbre, *la Sensibilité*, n'avait point choisi sans mûre délibération ni par impuissance son parti. Dans les plus intéressantes de ses œuvres, on le sent contenu et réservé parce que la contention de son vouloir domine les impulsions de ses sens, mais s'il est compassé et solennel, c'est parce que délibérément il se guinde à être tel. Il renonce non à ce qu'il ne peut atteindre, mais à ce qu'il dédaigne.

Il a été le plus authentique sculpteur de Napoléon Ier de qui ses effigies austères conservent dans leur beauté glacée un apparat lointain et hautain qui tend à le diviniser. La statue en argent de *la Paix* (Musée des Arts Décoratifs) participe de caractères analogues.

Chaudet, initiateur d'un art ainsi austère, peu aimable, morne même, obéissait, du moins en s'y adonnant, à sa nature personnelle. Il mourut, en 1810, âgé de quarante-sept ans. Des élèves, des sculpteurs qui l'entouraient de vénération ou de sympathie, tinrent à cœur de terminer ses ouvrages inachevés. Ainsi, au Louvre, la *Statue de l'Amour* a passé par les mains de Cartellier, l'*Œdipe enfant rappelé à la vie par Phorbas* par les mains de Cartellier également, aidé de Dupaty. Dans une vitrine voisine se découvre une esquisse bien autrement vive et nerveuse que ce groupe en marbre un peu creux et languissant.

Charles-Louis Corbet ne vécut guère davantage (1758-1808). Né à Douai, ancien sous-bibliothécaire et membre de l'Académie des Arts de Lille, il se mêla à tous les tumultes de la Révolution, parla dans les réunions publiques, organisa des fêtes populaires ; puis à Paris connut le Général Bonaparte, dont il modela un buste, plus tard modela le buste du premier Consul (Musée de Versailles) qui est un des plus beaux, un des plus sensibles et vivants qu'on ait fait de lui, exécuta la figure du *Dragon* de l'Arc du Carrousel, et un assez grand nombre de portraits.

Neveu du sculpteur Félix Lecomte, Augustin-Félix Fortin n'éprouva aucune difficulté à suivre la filière. Agréé très jeune à l'Académie royale de peinture et de sculpture, il exposa au Louvre depuis 1789. Décorations de fontaines publiques, bas-reliefs au Panthéon, au-dessus d'une porte du Louvre, à la Colonne de la Grande-Armée, à l'Arc du Carrousel, il eut plus tard à faire pour le duc d'Orléans *le Tombeau du duc de Beaujolais* qui est à Malte.

Mais le plus réputé, le plus fêté des artistes qui suivaient l'inspiration pseudo-classique fut assurément Pierre Cartellier, élève de Bridane père, né en 1757 et mort en 1831.

Il n'était point prix de Rome; ses débuts s'étaient heurtés à de nombreuses difficultés. Soudain, au Salon de 1800, la figure de *la Guerre* qu'il exposait, détermine en sa faveur un énorme et durable engouement. Qu'était-ce que cette figure ? Une allégorisation, quelque chose de neutre, de rigide et de pur. Il n'en fallait pas davantage. Cette figure, placée avec, en pendant, *la Vigilance* sur la façade du Palais du Luxembourg qui regarde le Jardin, n'attire ni ne retient l'attention. Elle ne la trouble ni ne l'irrite, et ce mérite négatif ne manque point d'apparaître considérable. L'architecte Chalgrin avait distingué, quatre années auparavant, une petite figure en terre cuite du sculpteur débutant; il ne lui en avait pas fallu davantage pour lui procurer la commande des deux grandes figures de la façade, et, il sied de le reconnaître, Cartellier n'avait point failli à cette confiance.

Inféodé à la discipline de David, studieux des principes d'archéologie à présent désuets et dès lors contestables, formé par un apprentissage de traditions et de routines, n'ayant pas eu l'occasion, dans sa jeunesse, d'observer, de pénétrer le secret de la beauté hellénique, il ne poursuivit sa vie durant qu'un idéal de pureté classique ou prétendûment classique. Il édifia des figures, des groupes, des monuments rectilignes, dépourvus d'émotion, de force ou de grâce expressive, dont toute la signification ressortait de l'aspect sévère et indifférent imposé au regard, au visage entier, à la simplicité des lignes de la draperie où elles s'enveloppaient, à quelque attribut souvent formel, signe unique de leur personnalité. Il y a deux méthodes pour atteindre au style ou au goût académique, la surcharge minutieuse et superflue, la vacuité: Cartellier appliqua la seconde méthode, et son œuvre en constitue le résultat le plus typique.

Tout y est fait, sous prétexte de ne montrer que l'essentiel, de sacrifices et d'abandons. Mais l'armature qui subsiste ne lui est imposée que par l'acceptation de règles, de formules, de tout un code préétabli. Jamais Cartellier ne s'est penché sur la nature et n'a interrogé la vie. Il eût répondu sans doute à qui lui en aurait adressé le reproche que si l'homme ou la femme ne sont point tels qu'il les représente, c'est ainsi qu'ils devraient être, ainsi qu'on les conçoit idéalement, ainsi seulement qu'on les peut trouver assez parfaits, grâce à la suppression de tout accident fixant une modalité passagère ou particulière, pour figurer les idées supérieures ou abstraites, but suprême et honneur de ce qu'on peut estimer l'art le plus grand ou le plus noble.

Longtemps le nom de Cartellier symbolisa cette méthode et ce goût. Victor Hugo dans *l'Ane*, risque cette définition légèrement ironique, en 3 vers:

Justice, instinct sacré vers qui l'âme s'élance,
C'est une grande femme avec une balance
Sculptée en marbre blanc par monsieur Cartellier.



CHAUDET. L'AMOUR (Musée du Louvre)

En 1801, il exposait, avec un succès plus assuré encore, une *Pudeur* placée d'abord à la Malmaison, disparue ensuite en Angleterre. Son triomphe, c'est (1810) le bas-relief placé au-dessus de la porte de la cour du Louvre sous la colonnade de Perrault : *la Renommée sur un char conduit par des génies et distribuant des couronnes*. Comprendre, expliquer ce que les critiques et le public contemporains ont pu, dans ce bas-relief, découvrir de beauté ou seulement d'agrément, surpasse en vérité de beaucoup notre pouvoir d'imagination. Lorsqu'on cite de Cartellier le *Louis XV* de la Place Royale à Reims, à la rigueur *la Reddition d'Ulm* qui décore faiblement, mais selon son dessein, l'Arc du Carrousel, on parvient à admettre le relatif mérite du sculpteur. Mais devant cette pauvre chose, exécutée avec des moyens si hésitants, si frêles, si atones, avec si peu de souci du style, sans doute solennel, mais large, mais ample et pompeux, de la façade dont la masse (on ne peut dire : l'écrase), mais l'annihile complètement, devant ce bas-relief ou devant l'autre, aux Invalides, qui représente *Louis XIV à cheval*, malgré l'énormité de la place qu'ils occupent, on ne saurait les comparer qu'aux rapides dessins à la craie tracés par la main d'un voyou sur le mur d'un hôtel de ville ou d'une cathédrale.



(Photo Giraudon)

Giraud. Un chien (Musée du Louvre).

Le *Pichegru* de Versailles, la *statue de Monseigneur de Juigné*, à Notre-Dame, un *Aristide* en plâtre, au Sénat ; un *Vergniaud*, un *Walhubert*, un *Denon*, au Père-Lachaise sont de lui, et son œuvre principale des dernières années est le *Mausolée de l'Impératrice Joséphine* en l'église de Rueil.

Si Cartellier n'avait obtenu que des succès temporaires, s'il n'eût été que membre de l'Institut, sa gloire vaudrait, sans plus, ce que valent tant d'autres. Seulement il a été pendant de longues années professeur très écouté à l'école des Beaux-Arts ; il a déterminé un courant lamentable dans l'évolution de la sculpture en France ; il est responsable, à un degré considérable, de l'académisme qui a suivi.

Au-dessus du bas-relief de Cartellier, au-dessus de la Colonnade au Louvre, le bas-relief du fronton, le *Buste de Louis XIV placé par Minerve sur un piédestal, tandis que l'Histoire y inscrit ces mots : Ludovico Magno*, jouit de l'avantage, à la hauteur où il est situé, d'arrêter moins le regard, de solliciter moins l'examen. Il paraît étriqué, insignifiant ; cependant il fait corps par son poids, l'importance matérielle des figures, avec la masse, et c'est là une qualité. L'auteur en était également un artiste à succès, François-Frédéric, plus tard baron, Lemot qui, élève de Dejoux, après avoir obtenu à 17 ans le premier prix de sculpture, s'était engagé dans l'Armée du Rhin. Rentré à Paris en 1795, il s'adonna à l'art monumental, collabora à l'Arc du Carrousel, exécuta *le Lycurgue* et le *Brutus* du Corps Législatif, orna de figures l'hôtel de ville de Dunkerque, et signa le triste et prétentieux *Louis XIV* de la Place Bellecour, à Lyon. Si ses œuvres encombrent encore certains édifices et des places publiques, du moins son souvenir est-il à peu près aboli.

Y a-t-il plus à louer dans Louis-Marie-Charles-Henri Mercier Dupaty, prix de Rome en 1799, membre de l'Institut, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de 1823 à 1825, date de son décès ? C'était le type de l'artiste à la suite, dépourvu d'audace ou de fermeté, reproduisant, de son mieux, ce qu'avaient affirmé, non un Canova c'eût été aventureux et délicat, mais un Cartellier à peine, tout au plus un Bosio, un Debay, un Lemot. Il est l'auteur de la déplorable *statue de Louis XIII*, dans le square de la place des Vosges. Qui le pourrait mieux juger que ne l'a fait, dans *les Souvenirs d'Egotisme*, Stendhal ?

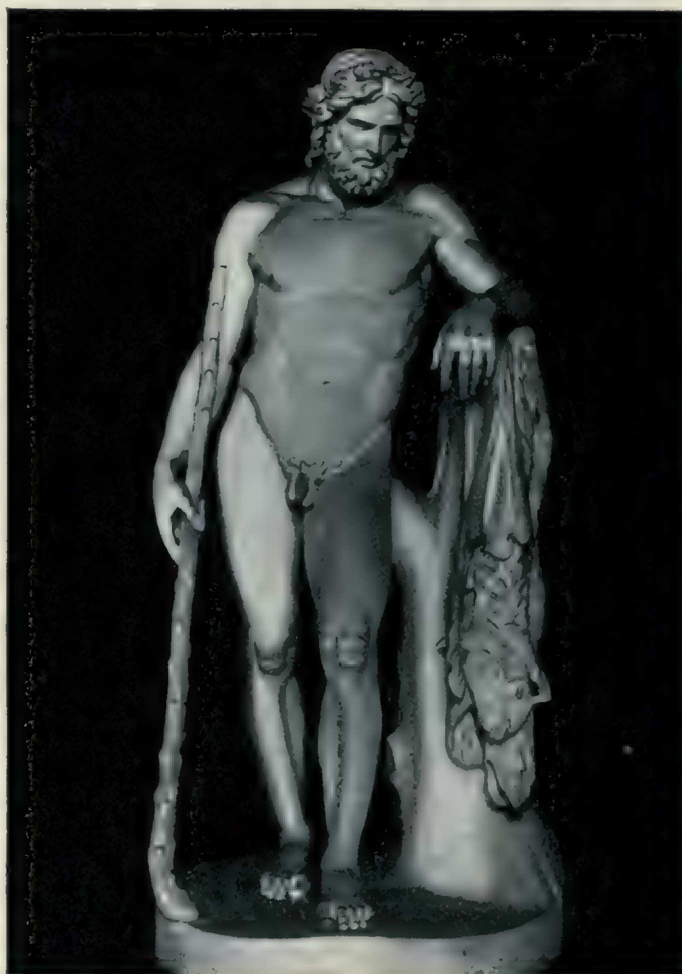
« Elle [c'est de la fille de l'illustre Cabanis qu'il parle], elle épousa un petit danseur avec une perruque bien soignée, monsieur Dupaty, prétendu sculpteur, auteur du Louis XIII de la Place Royale, à cheval sur une espèce de mulet... » (*Souvenirs d'Egotisme*, p. 48).

Et un peu plus loin, page 49 : « Il était difficile d'être

plus *convenable* et plus vide de chaleur, d'imprévu, d'élan, etc..., que ce brave homme. Le dernier des métiers pour ces Parisiens si soignés, si propres, si *convenables*, c'est la sculpture ».

Ma foi ! cette appréciation s'appliquerait à merveille à plus d'un sculpteur de notre temps encore.

Certes mieux vaut le talent de Jean-Baptiste-Joseph Debay, né à Malines en 1779. Il séjourne en premier lieu à Nantes, où naquirent ses fils, sculpteurs également, Jean-Baptiste-Joseph (1802-1862) et Auguste-Hyacinthe (1804-1865). Ses travaux furent importants et nombreux : dix statues placées sur les façades de la Bourse, le fronton du Museum d'Histoire Naturelle et celui de l'Hôtel de Ville. Son talent manque absolument de hardiesse et d'enthousiasme. Les aspirations intimes de son être ne l'obligent pas à exercer impérieusement un art auquel il se donne tout entier. Il se consacre avec honneur à un métier qui doit lui procurer de l'argent et d'autres avantages. Il y réussit fort bien, car il ne manque ni de savoir, ni de patience, ni de solidité.



(Photo Giraudon)
Bosio. Aristée, dieu des jardins (Musée du Louvre).

La statue du Chancelier de l'Hospital, à Aigueperse, le *Louis XIV* de Montpellier, un *Périclès* au Jardin des Tuileries, un *Colbert* au Luxembourg, des bas-reliefs à Nantes, à Paris, à Arras, dans diverses églises et des figures aimables, souples même pour les œils-de-bœuf de la Cour du Louvre attestent, à défaut de génie, sa sûreté technique, sa puissance virtuelle, son intelligence spontanée des moyens. Mais il n'affectait rien, et sa réputation en était moins établie que celle de ses rivaux.

La sculpture monumentale tentait et retenait les artistes du temps. Rares ceux qui, pareils à Grégoire Giraud, ne prétendaient pas à construire des groupes colossaux et grandioses, se satisfaisaient modestement de travaux plus familiers. Le Louvre de lui possède un assez maussade *buste de Madame Langlois, un chien*, statue en marbre avec socle historié qui dénotent que Giraud ne dédaignait pas la réalité et l'étude de la nature, et un étrange, précieux *Projet de Monument* en cire, où, dans la vérité des plis des vêtements, s'étend, douloureux et tendre, une mère tenant son enfant endormi sur son sein. Il y a là, non plus la déférence à la routine, mais une recherche de sincérité, dans le goût alors le plus inaccoutumé, on pourrait dire dans un sens déjà moderne et inattendu.

Enfin le maître qui résume et ferme cette période, c'est celui qu'on a surnommé « le Canova français » et que sa facture sèche et ses ambitions pesantes rapprochent plus souvent de Thorwaldsen : François-Joseph Bosio, connut, sous Napoléon, sous Louis XVIII, Charles X, comme sous Louis-Philippe (il est né à Monaco en 1758, mort à Paris en 1845), la faveur soutenue des chefs d'Etat, des hommes publics, des princes. Il retarda du poids de son autorité le succès des idées auxquelles avec humeur il semblait s'opposer. Ni David d'Angers, qui, à certaines heures, ne répugne pas à lui être comparé, ni Pradier, ni même Cortot sans doute et certes pas François Rude n'eussent, si on eût accepté sa maîtrise inflexible et autoritaire, vu le jour à ses côtés.

Longtemps il porta en son œuvre le charme d'avoir passé par l'atelier de Pajou en premier lieu, ensuite dans la Péninsule, d'avoir reçu l'enseignement de Canova. Tout de suite il acquiert la célébrité, il conquiert les distinctions. Son talent, alors délicat, fin,

affadit le gracieux de ses maîtres, mais ce ne lui suffit pas, il s'adonne au grand art; ses outrances sans noblesse n'atteignent qu'une fausse splendeur proche parfois du ridicule.

Le Louvre a réuni plusieurs ouvrages de la première manière. *Aristée, dieu des jardins*, daté de 1812 (le marbre de 1817), *Hyacinthe*, agréables figures un peu niaises ou, du moins, presque vulgaires, banales à coup sûr, amènent à apprécier avec indulgence cette *Nymphe Salmacis*, qui est marquée de qualités égales et de défauts tout pareils. Avec la statue d'*Henri IV enfant*, *le Roi de Rome*, de 1812, quelques bas-reliefs de fadeur et de mièvrerie un peu pédante, se complète la liste de ses ouvrages les plus estimables. Les bustes de rois, de personnalités du monde officiel abondent. Il fut, en titre, le premier sculpteur de Charles X. Il absorbait d'innombrables commandes. D'un coup vingt bas-reliefs de la Colonne Vendôme, le *Louis XIV* fastueux et redondant de la Place des Victoires, celui-là même qui, au dire du poète Laurent Tailhade, en pavanant avec tant de magnificence,

S'assomme à regarder les [portes de la Banque...



(Photo Giraudon)
Bosio.
Louis XIV (Place des Victoires).

Il a passé partout. Au sommet de l'Arc du Carrousel il a déposé son quadrige, qui n'encombre ni ne pèse trop, dont le mérite consiste à n'être point gênant. Dans le Jardin des Tuileries, un groupe de bronze représente *Hercule terrassant Aheloüs*. *La France* et *la Fidélité* par ses soins s'accotent au monument Malesherbes du Palais de Justice. Outre toutes les effigies royales qu'il modela, Napoléon, l'Impératrice Joséphine, la Princesse Pauline, et tel Louis XVIII, et tel Charles X, il fut désigné pour exécuter le groupe étonnamment grave, froid, académique et indifférent de *la Mort de Louis XVI*, dans la Chapelle expiatoire.

Et voici désormais franchie la zone morne, stérile, que vont peupler et féconder parmi la profusion des tendances et des tentatives les plus diverses, dont quelques-unes avortent, dont d'autres se préparent un appui, l'aide de la critique, du public, des autorités, l'éclosion désintéressée des plus purs génies, qu'on les aime ou les renie. L'âge qui déjà a commencé confronte aux productions molles, prétentieuses ou glaciales les recherches, les découvertes, les téméraires inventions, les séductions spontanées et renouvelées, les à-coup de passion magnifique, les erreurs généreuses parfois aussi des David d'Angers, des Rude, des Pradier, des Cortot, et puis les Etex encore et les Préault et les Foyatier et les Maindron, pour ne tenir compte du plus original, du plus grand d'entre ceux de son âge, Antoine Barye — Ah, l'on peut respirer, tout prévaut sur la médiocrité qui triomphe et la stérilité vainement épanouie.



RUDE. — HAUT-RELIEF (Arc de Triomphe de l'Etoile).

CHAPITRE III

LA SCULPTURE AU TEMPS DU ROMANTISME

Cortot, David d'Angers, Rude, Pradier, Duret.
Premiers essais de renouveau. — Recherche d'expression sincère.



L'ART stérile de l'époque impériale eût en fin de compte marqué de décrépitude et de complet anéantissement la production, en France, des sculpteurs, si, d'autre part de la frontière, Canova n'eût maintenu, à sa manière et qu'on en pense ce que l'on voudra, les droits de la spontanéité et d'un culte réfléchi de la vie, de la matière et du sentiment. Si mièvre que, dans ses principales productions, élégantes et graciles, il nous apparaisse aujourd'hui, du moins son rêve, sa volonté demeuraient intacts, et son métier s'opposait à celui de ses contemporains par des qualités de souplesse, de finesse expressive et d'observation personnelle, dont ils se montraient dépourvus ou inexplicablement dédaigneux. Qu'un tel homme existât et fût en possession d'une universelle renommée, forçât la gloire et l'admiration, en un temps où les commandes impériales ou royales ne s'adressaient qu'à des Claude Ramey, des Petitot, des Cartellier et des Bosio, n'était-ce, en vérité, et tandis que se survivait le prestige d'Antoine Houdon, de quoi donner à réfléchir à quelques-uns des jeunes gens que prétendait former, alors, l'Ecole des Beaux-Arts ou qui se préparaient, en province, à aborder l'âpre métier du statuaire ?



(Photo Giraudon).
Cortot. Le Soldat de Marathon (Musée du Louvre).

Nombreux ceux qui perpétuent, dépourvus de qualités individuelles, le métier médiocre de leurs prédécesseurs du commun, et qui, sans rien produire dont le goût pût être offusqué, transmettent à des artisans dociles la tradition banale d'une facture sans âme, d'une réalisation sans fièvre, sans sensibilité ni intelligence.

Convient-il que l'on cite le nom, en son temps estimé, de Marie-Jacques, dit Karl, Elshoëcht, qui naquit à Dunkerque en 1791 et mourut à Paris en 1856 ? Il avait passé par l'atelier de Bosio ; il sut adapter à des visées sans ambition les préceptes académiques et froids de son maître, rien de plus. Se souviendra-t-on que le *Bon Pasteur*, *les Quatre Evangélistes* de l'église de Tourcoing, qu'une *Vierge* à St-Ouen de Rouen, que les *Anges* du maître-autel et les *Séraphins* de la chaire de Notre-Dame-de-Lorette à Paris sont à lui ? On lui doit aussi un *Triton*, une *Néréide* à l'une des fontaines qui décorent la place de la Concorde, *une statue du duc de Berry*, à Versailles. Il modela des bustes très nombreux ; c'est la part la moins négligeable de son œuvre.

Georges Jacquot (1794-1874), élève de Ramey et de Bosio, fut, de son vivant considéré déjà comme un

artiste à qui manquait un accent original, comme un rétrograde : si les Romantiques le dédaignaient, les académiques non plus ne paraissent pas en avoir fait grand cas. Cependant de 1817, date de sa première participation au Salon jusqu'en 1859, il reçut des commandes officielles extrêmement importantes. Une statue colossale de Louis-Philippe exécutée en 1813 pour la Chambre des Députés est reléguée aujourd'hui au Dépôt des Marbres, mais il a pris part à la décoration de l'Arc de Triomphe de l'Etoile (*le départ de l'armée*, frise du grand entablement, côté Est), du palais du Louvre (*Cariatides* au Pavillon Denon), et il est l'auteur de la statue de bronze du roi Stanislas Leczynski qui se dresse au milieu de l'admirable place de Nancy (1831).

Plus curieuse la physionomie de Jean-Séraphin-Désiré Besson (1794-1864). Les musées de Versailles, de Besançon, de Dôle, de Lons-le-Saulnier conservent quelques-uns de ses bustes. Pour y attacher quelque attention il n'est point mauvais de savoir que, s'étant établi à Dôle comme horloger, il y obtint bientôt le poste de professeur à l'Ecole des Arts et Métiers (plus tard école de dessin) ; il détermina la municipalité à créer un musée dont il fut nommé conservateur. Il n'exposa à Paris qu'en 1850.

De même Jean Legendre, qui adjoignit à son nom le nom de son bienfaiteur Héral, encore que le musée de Bordeaux possède de lui une *Eurydice*, le Muséum d'Histoire Naturelle un *Jussieu*, le Louvre un *Giotto dessinant sur le Sable*, les bustes de *Juget* et de *Poussin*, a été remarquable plutôt en tant que professeur; formé à l'école un peu mièvre de Chinard et de Joseph Marin, c'est sous sa direction que les Lyonnais Bonnassieux, Hippolyte Flandrin, Chambard et d'autres se sont initiés à un art austère et en général assez exempt d'agréments.

Une réputation plus durable s'est attachée au nom de Philippe-Henri Lemaire, élève de Cartellier, grand prix de Rome en 1821, pour son bas-relief *Alexandre dans la Ville des Oxydraques*. C'est un exécutant robuste, bien que froid et soumis aux préjugés les plus routiniers. Fils d'un petit tailleur de Valenciennes, il avait, dès l'âge de dix ans, suivi les cours de l'école académique de sa ville natale. Mais la pauvreté le contraignit d'entrer dans une étude de notaire, puis dans un bureau de loterie. La vocation le ramena à l'académie, et il parvint à se faire envoyer à Paris. Les Romantiques n'eurent point d'adversaire plus déterminé. En 1845, lorsque mourut Bosio, il se présenta à l'Académie et fut élu ; son concurrent, François Rude, échouait pour la seconde fois.

De ses œuvres plusieurs méritent la considération et l'estime, la forme convenue et la rigueur obstinée d'un métier routinier ne leur enlèvent pas toute distinction, ni parfois un certain charme. *Les Funérailles de Marceau*, à l'Arc de l'Etoile, comptent parmi ses bas-reliefs les meilleurs ; *le Jugement Dernier*, au fronton de la Madeleine, lui est de beaucoup inférieur. Les *statues de Louis XIV*, de *Kléber* au Musée de Versailles, la *statue de Hoche* (1836, square Hoche, Versailles), de *Froissart*, à Valenciennes, de *Thémistocle* au Jardin des Tuileries ne présentent pas la sérénité pompeuse et majestueusement apprêtée de la statue en bronze (1854) de *Napoléon Ier*, à la Bourse de Lille. Une grâce aisée encore qu'un peu maniérée, arrête le regard un instant à la figure de *l'Espérance* qui unit le fronton de Notre-Dame-de-Lorette, au bas-relief du *tombeau de Mademoiselle Duchesnois* au Père-Lachaise.

Antoine-Laurent Dantan, Dantan l'aîné, est surtout un habile ; il plaît dans le *buste de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe* (Versailles). Plus boursoufflé cependant lorsqu'il dresse des effigies d'hommes, le *baron Mounier* au Palais du Luxembourg, le *Duquesne* de Dieppe, le renfrogné *Malherbe*, de Caen. Il a sculpté, également, les deux statues de *la Force* et de *la Loi* pour le Palais de Justice de Tarbes, le *Saint-Louis* et le *Saint-Pierre* pour la Tour Saint-Jacques-la-Boucherie.

Né à Dôle, élève de Ramey, Jean-Pierre-Victor Huguenin fut nommé professeur de sculpture à Besançon, en 1833 ; il fit son début au Salon de Paris en 1835, et obtint le poste de professeur de dessins à l'Institut des Sourds-Muets en 1838. Il prit une large part aux travaux exécutés à la Madeleine, à Saint-Paul, Saint-Louis, à Notre-Dame-des-Champs, et, en province, à la cathédrale du Mans, à la Chapelle de Notre-Dame libératrice à Salins. Les musées de Versailles, de Lille, de Dôle, de Lons-le-Saulnier possèdent de ses œuvres. Dans le jardin du Luxembourg, la *statue de Valentine de Milan* est de lui, et à Corte (Corse) la très maniérée *statue de Pascal Paoli*.

Au milieu de cette foule dont les ouvrages indifférents emplissent les monuments, les jardins, les musées de France, car rarement les commandes officielles ont été aussi nombreuses et la production aussi impitoyablement abondante, se distinguaient quelques sta-

tuaires que la chance favorisait exceptionnellement et qui furent regardés, en leur temps, comme des maîtres. Leur force provenait, si l'on peut ainsi parler, de leur bonne tenue. Ils suivirent une carrière sans heurt et sans caprice. Ils se soumettaient au goût médiocre de ceux qui dispensaient les honneurs et les récompenses. Ils ne manifestaient ni désir d'indépendance, ni originalité. Ils ne combattaient pour aucun idéal, voire contre aucun idéal. Ils étaient des officiels nés, et leurs poitrines se chamarraient naturellement de toutes les décorations, leurs mains exécutaient dans l'acceptation la plus morne tous les travaux dont ils étaient chargés. Louis-Messidor-Lebon Petitot, fils de Pierre Petitot, avait passé par les ateliers de son père, de Delaistre, enfin de Cartellier de qui il épousa la fille. Premier Grand Prix de Rome à 20 ans, il orna, dès son retour, un œil-de-bœuf au Louvre (*la Musique, la Poésie*), exécuta la *statue d'Ulysse* pour la *Cour de la Fontaine* à Fontainebleau, un *Saint-Maurice expirant* (St-Sulpice), avant de se charger de collaborer avec son beau-père, au *Louis XIV* équestre de la Cour royale, à Versailles : le cavalier est de Petitot, le cheval de Cartellier. Il collabora avec Roman également au Mausolée élevé dans la Chapelle de Notre-Dame d'Auray à la mémoire des royalistes fusillés à Quiberon. On lui doit enfin la statue de *Marseille* sur la place de la Concorde et les quatre massives et nettes statues du Pont du Carrousel (1840). Il était né en 1794, il mourut en 1862.



Jacquot. Statue de Stanislas Leczynski. Nancy.

Etienne-Jules Ramey (1796-1852) ne connut pas moins d'honneurs et de vogue que son père, auquel, il n'était pas extrêmement inférieur : Grand prix en 1815, membre de l'Institut en 1829.

Dans la Cour du Louvre, (1824) *la Tragédie et la Gloire*, (1829) *la Gloire et la Paix*, deux bas-reliefs ; un *Thésée combattant le Minotaure*, le fronton un peu vide et sec de l'église de St-Germain-en-Laye. Quoi de plus ? La *statue de Saint-Luc* sous le portique postérieur de la Madeleine, *Saint-Paul, Saint-Pierre*, aux Tours de Saint-Vincent-de-Paul : un *Christ à la Colonne* à l'Eglise de la Sorbonne, un *Richelieu* à Versailles, des bas-reliefs à l'Arc de Triomphe de la Porte d'Aix, à Marseille.

Enfin Augustin-Alexandre Dumont, fils de sculpteur ainsi que les deux précédents et élève de son père avant de passer par l'atelier de Cartellier, était né un peu plus tard, en 1801, et il connut un succès aussi banal, et aussi plat jusqu'au jour de sa mort, en 1884. Travaux d'église : la *Sainte-Cécile* au portique de la Madeleine, une *Vierge* à Notre-Dame-de-Lorette, une autre *Vierge*, en marbre, à l'église Saint-Leu (1839)... Des statues très nombreuses, sans expression ni grandeur : le *maréchal Bugeaud*, le *François-Ier*, le *Louis-Philippe* au Musée de Versailles, le *Napoléon en César* (selon Chaudet, et tenant dans sa main la *Victoire ailée* que Chaudet y avait mise) à la Colonne Vendôme, le *Bouffon* de Montbard, un *Nicolas Poussin* à l'Institut, l'*Urbain V* de Mende, le *Philippe-Auguste* colonne de la Place de la Nation. Son œuvre capitale, son titre de gloire et sa fierté c'est : *le Génie de la Liberté*, en bronze doré (1840) qui couronne la Colonne de Juillet, et qui, en vérité, plus vivant et vibrant, se détache net et élancé sur le ciel, dans un simple et beau mouvement.

Combien, à côté de tous ces pauvres artistes, apparaît plus intéressant un Jean-Pierre Cortot (1787-1843).

Cortot était entré, à treize ans, dans l'atelier de Bridan et il eut ensuite pour maître Bridan fils ; il obtint le deuxième Grand prix de Rome en 1807, avec un *Philoctète blessé quittant l'île de Lemnos*, et le premier grand prix en 1809, avec un *Marius sur les Ruines de Carthage*. De la Villa Médicis il envoie son *Narcisse couché*, la plus gracieuse des figures qu'il ait sculptées (musée d'Angers) avec celles du groupe un peu influencé de Canova, qui date de vingt ans plus tard et que conserve le Louvre : *Daphnis et Chloé*. Il y existe aussi, outre la *Pandore* du Musée de Lyon, une *statue colossale de Louis XVIII*. C'est l'origine de la méprise qu'il ne cessa plus de prolonger sur lui-même désormais et sur les possibilités de son talent. Tombé un jour, à Rome, d'un échafaudage, il s'était brisé le bras. Ce lui fut jusqu'à la fin une gêne, peut-être son incapacité de traiter les grands sujets auxquels obstinément il s'attachait en est-elle en partie résultée. Son ambition était haute. Il semble avoir compris, avec plus de netteté que la plupart des contemporains, que la fonction véritable du sculpteur est de fournir d'une voix expressive la masse architecturale, et non d'exécuter un morceau de virtuosité, sans tenir compte de la nature, de la destination, de tous les caractères de l'édifice auquel on l'accole.

Le succès lui vint facile et rapide. Membre de l'Institut, il fut nommé professeur à l'école des Beaux-Arts en remplacement de Dupaty (1825) de qui il acheva les ouvrages ébauchés. Le *Louis XIII* de la Place des Vosges a été terminé de cette façon, ainsi que le *Monument du Duc de Berry*.

Lorsqu'éclata la Révolution de 1830, Cortot venait de livrer au fondeur cinq figures destinées au monument de Louis XVI, place de la Concorde ; l'exécution en fut abandonnée. En 1831 il fournissait à la ville de Lectoure une *statue du Maréchal Lannes*. En 1834 il exposait *le Soldat de Marathon* (marbre au Louvre; ébauche en plâtre à Semur) où la rigueur académique et la force de son savoir classique n'interdisent pas une recherche vigoureuse et vraie du mouvement. Néanmoins il se glace, il s'observe et se défend contre toute fantaisie ou toute découverte de verve ou d'action quand il sculpte l'emphatique et ennuyeux fronton de la Chambre des Députés : *la France, entre la Liberté et l'Ordre Public, appelant à elle les génies du Commerce, de l'Agriculture, de la Paix, de la Guerre et de l'Eloquence*. Non seulement parce qu'il est placé en pendant au chef-d'œuvre de Rude, mais en soi-même aussi, son groupe de l'Arc de Triomphe, place de l'Etoile, apparaît neutre, insipide, mort. Certains critiques de son temps s'en étaient avisés déjà, et ce n'est pas sans motif que Gustave Planche avait écrit que ce *Triomphe de Napoléon* formait un « type achevé d'indolence et de niaiserie» conçu tout au plus pour être un « modèle de pendule très convenable ». La boutade de Planche s'appliquerait avec une justesse égale au *Monument de Casimir Périer*, érigé au Père-Lachaise aux frais de la Ville de Paris.

A Versailles se trouve de Cortot un *Louis XV*, au Louvre encore une *Victoire en bronze*; au Palais de Justice les bas-reliefs du monument Malesherbes. *La Reine Marie-Antoinette soutenue par la Religion* (Chapelle Expiatoire) donne sans doute la plus nette et la plus complète idée de son art, mieux à coup sûr que les statues massives de *Rouen* et de *Brest*, place de la Concorde. La *Pietà*, groupe en bronze doré au maître-autel de l'église Notre-Dame-de-Lorette est de Cortot. une *Sainte Catherine* en marbre à St-Gervais; un *Pierre Corneille*, marbre à l'hôtel de ville de Rouen, modèle en plâtre au théâtre de l'Odéon. Enfin, lors de la translation des cendres de Napoléon sa haute figure en plâtre *l'Immortalité* s'érigea devant la façade du Palais-Bourbon.

Le grand sculpteur des âges romantiques, au gré des contemporains, est sans conteste Pierre-Jean David que, d'après le lieu de sa naissance, on a pris l'habitude d'appeler David d'Angers. Fils d'un tailleur de pierres de l'époque précédente, après avoir passé par l'école centrale d'Angers, il fut admis, âgé de 20 ans, en 1808, dans l'atelier de Roland et, trois ans plus tard, il obtenait le Prix de Rome avec son bas-relief de la *Mort d'Epaminondas*.

L'existence jusqu'à cette époque ne lui avait pas toujours été clémente. A cinq ans il avait accompagné son père en Vendée, à l'armée républicaine. Il se souvenait, il se souvint toujours des souffrances et des inquiétudes que, si jeune, il avait eu à endurer lorsque son père eût été fait prisonnier par les Vendéens. Un ordre de Bonchamp expirant avait rendu la liberté aux 4.000 captifs dont la vie avait paru en danger. C'est pour marquer sa reconnaissance que, plus tard, l'artiste républicain élevait, en 1825, dans l'église de Saint-Florent-le-Vieil un monument au royaliste général et marquis, dont l'initiative généreuse avait sauvé son père.

Arrivé à Paris sans autres ressources que les cinquante francs avancés par le peintre Delusse, directeur de l'Ecole d'Angers, tout en fréquentant les ateliers de Louis David et du sculpteur Roland, il gagnait sa subsistance en travaillant comme ornemaniste à l'Arc de Triomphe du Carrousel.

Il arrivait à Rome, soutenu chaudement par les lettres d'amis et de ses maîtres. Il fut introduit chez Canova, mais l'étude de l'antique qu'il poursuivait assidûment dans les Musées et un goût très vif de la nature le préservèrent de l'emprise redoutable. Il résistait à son autorité, ne craignait pas, courtoisement mais fermement, de s'opposer à ses avis.

Et ainsi il sculpta un *buste d'Ulysse*, la statue d'un *Jeune Berger*, la *Néréide apportant le Casque d'Achille*, dont les modèles en plâtre existent au Musée d'Angers. Sa vie durant il fit don de ses modèles à sa ville natale qui les conserve précieusement. C'est à la Villa Médicis qu'il modela les premiers de ces médaillons qui assurent à son nom la gloire la plus certaine : ceux de son camarade, prix de Rome de musique, Herold, et d'une jeune patricienne romaine, Cecilia Odez.



(Photo. Giraudon).
Cortot. Daphnis et Chloé (Musée du Louvre).

A peine revenu d'Italie, un grand désir le poussa à visiter Londres où il voulait connaître Flaxman qu'il appelait « le plus poétique des sculpteurs ». Mais comme il s'était refusé à collaborer avec « le plus poétique des sculpteurs » à un monument destiné à célébrer la victoire de Waterloo, les relations se trouvèrent rompues, et David eut à traverser une crise de dénuement extrême. On le rappela à Paris, Roland venait de mourir, on lui confia à achever la *Statue du Grand Condé* destinée au Pont du Carrousel, et actuellement placée dans la Cour d'honneur de Versailles.

Le modèle, exposé en 1817, détermina la naissance d'un succès qui ne se démentit jamais jusqu'à son dernier jour. Il était dû en grande partie à cette innovation audacieuse d'avoir représenté le guerrier, non sous les plis du vêtement grec ou romain, mais dans le costume de son temps. On loua aussitôt en David une audace révolutionnaire, on acclama bientôt en lui le premier et plus grand des artistes romantiques.

Et lui, pendant ce temps, se désolait : « Quel malheur, écrivait-il, de passer sa vie à tailler des habits et des bottes, après avoir étudié le beau et s'en être imprégné le plus possible. » C'est, au surplus, dans le *nu* qu'il retrouve « la condition de la sculpture, et la seule sauvegarde du grand art. »

Bien que sa production soit des plus nombreuses, bien qu'il ait, de la façon la plus laborieuse et la plus désintéressée, œuvré sans relâche, rares lui ont été les occasions de travailler comme il l'aurait voulu. Bien plus que beaucoup d'autres son activité a été entravée et dirigée par les nécessités matérielles. Il ne possédait aucune fortune, et il ne sut pas s'enrichir. Cependant les commandes officielles se multiplaient ; c'était une conscience ; il les exécutait dans toute la rigueur des conditions imposées, avec le respect du caractère des personnages représentés, avec le respect des puissances qui lui assuraient ces besognes souvent lourdes et tout juste lucratives.

Néanmoins s'il lui était impossible de choisir ses sujets, s'il était subordonné aux exigences de la statuaire des monuments religieux, des édifices publics et de la rue, les visées réfléchies de sa personnalité transformaient l'apparence des effigies dressées, en leur conférant de la vie et une signification déjà plus expressive.

Si l'on compte dans son œuvre soixante-huit statues et statuettes, quarante-sept bas-reliefs, une pleine centaine de bustes et plus de cinq cents médaillons, il n'est point un de ces ouvrages auxquel il n'ait apporté tout le soin, l'application, la réflexion et l'adresse dont il était capable. On ne saurait trop le louer d'avoir su se dégager sans peur des routines indifférentes de l'école, d'avoir interrogé la vie, d'avoir ouvert les yeux sur les possibilités de son art, et tenté d'y adapter en toute sincérité les vierges ressources de son talent.

Son désintéressement étonnait ses contemporains. Dans l'énorme galerie de portraits qu'il entreprenait, bustes commandés ou médaillons où il voulait fixer l'image de tous les hommes marquants de son époque, non seulement il n'acceptait pas, choisissait à son gré les modèles, mais, se tenant honoré d'avoir aidé à leur glorification, il se refusait à en tirer un bénéfice. Il passa en Angleterre pour que ne manquassent pas à sa collection certaines effigies importantes du moment ; il fit le voyage de Weimar pour exécuter le buste de Gœthe, et, lorsque son travail était achevé, loin de s'attendre à une quelconque rétribution, il donnait à celui qui avait pris la peine de poser son portrait, se réservant simplement un moulage pour le Musée d'Angers. Un sculpteur, affirmait-il, doit être « l'enregistreur de la postérité ». Aussi s'honorait-il d'avoir fait les bustes de célébrités telles que Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Vigny, Balzac, Lamennais, Béranger, Arago, Volney, Lacépède, Mlle Mars, La Fayette, bien d'autres, et tous ces médaillons qui équivalent à un dictionnaire de biographie romantique, à la fois très raffinée et très sensible.

Sa curiosité le portait, en effet, fort étrangement — pour un des sculpteurs à qui se sont adressées volontiers les commandes officielles et à qui l'on doit tant de hautes figures en bronze ou en pierre érigées sur les places publiques et plusieurs grands monuments, — à étudier non tant l'ensemble et la relation des masses entre elles, l'équilibre des parties, que l'expression la plus significative et souvent la plus fugitive des visages au moment même, où dans le regard, dans une crispation ou une détente soudaine des traits, passe l'aile intelligente de la fièvre, de la passion, de la mélancolie ou de l'espoir.

« J'ai toujours, écrivait-il, été profondément remué par les profils. La face vous regarde. Le profil est en relations avec d'autres êtres. Il va vous fuir, il ne vous voit même pas. La face vous montre plusieurs traits, et c'est le plus difficile à analyser. Le profil c'est l'unité. » Sans doute, mais n'est-ce précisément ravaler la mission du sculpteur à des fins trop aisées et secondaires ? La médaille ou le médaillon s'accommodent de pratiques plus complexes parfois que de modeler dans un mince relief l'apparence immédiatement visible d'un profil. Mais, au contraire, tenir compte certes de ce profil dont la valeur mobile et palpitante imprègnera l'œuvre totale d'une signification comme immatérielle et idéale, l'unir et le fondre aux éléments que fournit l'observation coordonnée des aspects successifs et des plans différents, en un mot soutenir cette transcendante évocation de la physionomie par l'étai des différentes faces juxtaposées d'où surgit, comme l'effluve d'un rêve intérieur, comme la forme arrêtée d'un idéal, la figuration d'autant plus expressive de cet aspect à la fois essentiel et fugace, est-il possible qu'un David d'Angers, maître des moyens de son art et conscient de leur importance, n'ait senti qu'en ce privilège de construction, dans ce maniement des proportions et des relations en vue d'obtenir un effet de synthèse diligemment calculée et préconçue, réside la grandeur suprême et à vrai dire la raison d'être de la statuaire ? Aussi, que résulte-t-il de cette erreur, de cette renonciation ? L'artiste a sacrifié, en raison de difficultés qu'il redoute, ou parce qu'il se dérobe à ces nécessités primordiales de coordination, d'ordre, de rapport à établir entre les causes et l'effet, les possibilités et les ressources de la ronde-bosse. Il plaque sur une face unie, comme par un dessin à la mine de plomb, le trait, ses accidents principaux, l'arabesque et le contour, à peine en soulève-t-il sur le plan de son médaillon le relief fin, et toujours linéaire, et il aboutit à un faire presque neutre où le détail cherché et voulu ne se distingue presque plus, passe souvent inaperçu. Les grands médailleurs ont sculpté, ont contourné et détaché du fond les figures et les divers objets de leurs compositions ; c'est de la sorte qu'ils ont conquis la force d'enclore dans une représentation harmonisée et proportionnée la flamme, le caractère soudain et

véhément où s'exhale le sens de l'œuvre entière. A ne figurer que l'idéal, on le banalise ; l'attention n'est plus mise en éveil ; il prend sa valeur s'il se dégage impérieux et triomphant des apparences qui l'expliquent, le justifient ou bien souvent le contrarient.

David d'Angers n'a point senti que la grandeur humaine, le prestige de l'esprit, la souveraineté physique de la grâce et de la beauté, l'orgueil du pouvoir, de la domination, de l'ambition ou de la richesse, ne pouvait résulter que d'une victoire que le héros a remportée, consciemment ou non, sur soi-même et, parfois aussi, sur les autres. Elle s'offre, dans ses médaillons, dépouillée des liens qui la favorisent ou la combattent. Nulle entrave, nul concours, nul appui. La particularité cesse d'être expressive, aussitôt qu'isolée, et cesse d'apparaître en tant que particularité. Les personnages évoqués se satisfaisaient certes de se retrouver sous l'image d'une expression qu'ils se connaissaient à peine et qui les transfiguraient à leurs propres regards, et leurs contemporains étaient charmés par d'analogues motifs, mais la postérité qui ne les voit plus passer, agir sous leur aspect habituel, banal, quelconque, ne devine pas que ce dont le sculpteur lui offre la représentation, c'est le tressaillement secret, exceptionnel et souverain de leur beauté, de leur grandeur.



(Photo Giraudon).
David d'Angers. Philopœmen (Musée du Louvre).

Voilà le motif de l'ennui éprouvé, à mon avis, par le spectateur qui attache avec obstination son attention à un grand nombre des médaillons de ce sculpteur bien qu'au plus haut degré il soit marquant entre ceux de son âge. Le premier presque pris au hasard séduit, un autre plaît, le troisième semble nourri du mérite des deux autres, et les suivants ont vite fait de lasser l'intérêt. Il n'est guère provoqué par le talent de l'artiste, ferme sans doute et souple jusqu'à la subtilité, mais qui ne se renouvelle ni ne s'exalte jamais audessus de soi-même. Que citer dans cette longue, fastidieuse, et, malgré tout, attachante galerie ? Il y faudrait revenir un nombre de fois égal à celui des sujets traités. Sans doute le profil intrépide et nerveux d'un Bonaparte, qui se souvient de Gros et d'Arcole, les profils puissants, austères, de Delacroix, de Vigny, de Gœthe, de Monge, de Victor Hugo, de Béranger, de Rossini peuvent-ils être considérés comme quelques-uns des plus beaux. En quoi, ou pourquoi leur seraient inférieurs les profils plus élégants, plus délicats d'Alfred de Musset, de Stendhal, de Lamartine, ou plus sensibles et éplorés, le plus frappant de tous peut-être, de Marceline Desborde-Valmore, le vigoureux et chaleureux profil de George Sand dans sa jeunesse, celui, tout charme et toute ardeur voluptueuse, de la divine Delphine Gay de Girardin ? Mais tant d'autres, et de personnages politiques et guerriers, d'ambassadeurs, de gloires mondaines, de journalistes, de financiers, les faudrait-il citer, et ceux de « contemporains du commun » si l'on peut dire, jusqu'à celui, le dernier, non le moindre par l'éclat de la réalisation, de la domestique fidèle de l'artiste, Thérèse Olivier, qui date de 1836 ? Et les peintres innombrables même comme Poussin du passé, et les sculpteurs, les musi-

ciens, le dénombrement approximatif en deviendrait promptement fastidieux à l'excès.

Pourquoi, se demande Baudelaire dans son Salon de 1846, « pourquoi la sculpture est-elle ennuyeuse ? » Cet « art de Caraïbes », explique-t-il, n'est et ne saurait, aux belles époques, être qu'un art complémentaire ; « les cathédrales montent vers le ciel, et comblent les mille profondeurs de leurs abîmes avec des sculptures qui ne font qu'une chair et qu'un corps avec le monument... Versailles abrite son peuple de statues sous des ombrages qui leur servent de fond, ou sous des bosquets d'eaux vives qui déversent sur elles les mille diamants de la lumière. A toutes les grandes époques, la sculpture est un complément ; au commencement et à la fin, c'est un art isolé.

Sitôt que la sculpture consent à être vue de près, il n'est pas de minuties et de puérilités que n'ose le sculpteur... Quand elle est devenue un art de salon ou de chambre à coucher, on voit apparaître les Caraïbes de la dentelle, comme M. Gayrard, et les Caraïbes de la ride, du poil et de la verrue, comme M. David. »

Qu'importe ce qu'a été M. Gayrard auquel la vogue ne s'est guère plus attachée qu'un renom plus durable, — un buste d'actrice signé de lui existe à la Bibliothèque de l'Opéra, — mais la boutade à l'adresse de M. David semble dirigée contre ses grandes figures en vérité moins que contre ses bustes et surtout contre ses médaillons. Cependant, David obéissait d'instinct et de propos délibéré au précepte suggéré par le critique au tailleur de bustes, au faiseur de portraits, qui doit « parfaitement comprendre le caractère principal du modèle et en exprimer la poésie ; car il est peu de modèles complètement dénués de poésie » Encore une fois, le tort était d'avoir totalement dégagé ce caractère principal et cette poésie, de l'avoir distrait de l'ensemble et de l'avoir traduit isolément et non pas dans ses rapports avec le tout, et d'aboutir ainsi à en avoir neutralisé sinon anéanti la force effective.

Jamais, semble-t-il, David d'Angers ne s'en est avisé. En 1846, sa production était, depuis longtemps, surabondante. Il était glorieux et recherché. Les poètes l'avaient célébré. Dès 1828, Hugo entonnait ses louanges :

> Lorsqu'à tes yeux une pensée
> Sous les traits d'un grand homme a lui
> Tu la fais marbre, elle est fixée...

pour les amplifier, magnifiques, en 1840, par l'ode éclatant dans *les Rayons et les Ombres* :

> Toi qui dans l'art profond, comme en un sanctuaire,
> Entras bien jeune encor pour n'en sortir jamais !
> Esprit qui, te posant sur les plus purs sommets,
> Pour créer ta grande œuvre, où sont tant d'harmonies,
> Pris de la flamme au front de tous les frais génies !
> Voilà ce que tu sais, toi qui sens, toi qui vois !
> Maître sévère et doux qu'éclairent à la fois,
> Comme un double rayon qui jette un jour étrange,
> Le jeune Raphaël et le vieux Michel-Ange !
> Et tu sais bien aussi quel souffle inspirateur
> Parfois, comme un vent sombre, emporte le sculpteur,
> Ame dans Isaïe et Phidias trempée,
> De l'ode étroite et haute à l'immense épopée !...

Le ton panégyrique n'empêche point, fort heureusement, le magnanime et profond poète d'ouvrir son chant à des accords sensibles et humains, soit qu'il caractérise, par exemple ce qu'est la vie d'une figure de pierre, « nue avec majesté, comme Adam devant Dieu ! » ou chaste, voilée et pure, chrétienne, et signifie l'âme ailée qui rit, la martyre qui chante à côté de la roue, ou que, image divine de la Vierge,

> Son regard soit si doux qu'il apaise la mer !...

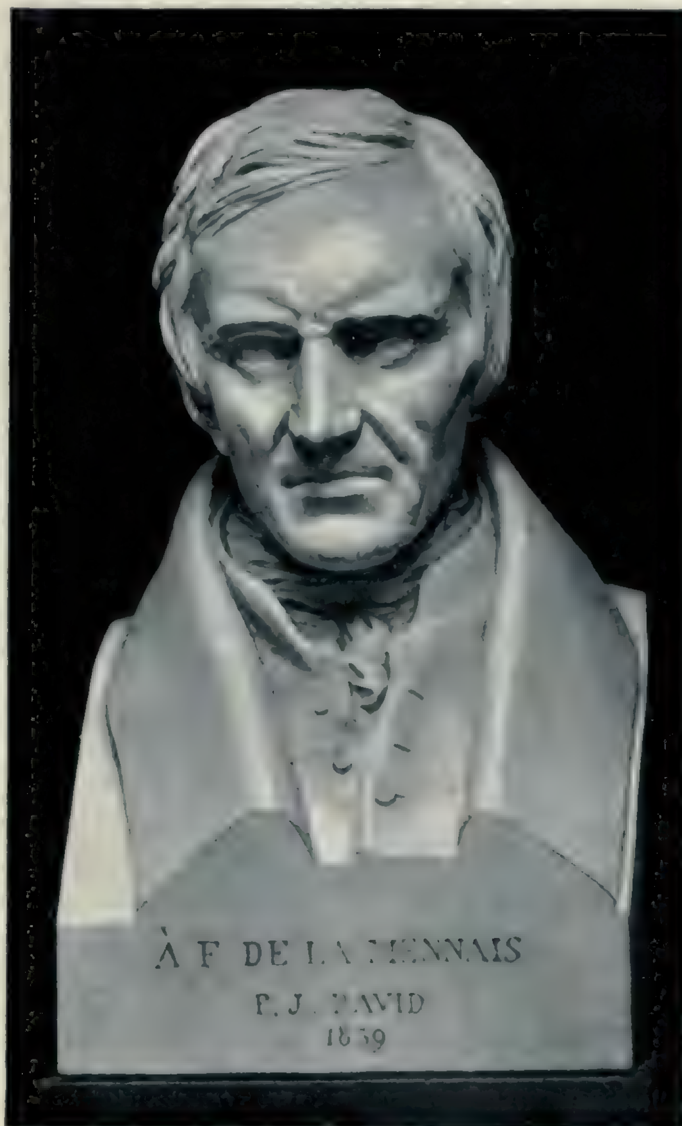
soit qu'en deux passages dont se devraient illuminer les classiques anthologies, il illustre la formidable élaboration de l'œuvre géante dans le cerveau frémissant de l'artiste, et le « tumulte muet » des pierres, des marbres ébauchés, laissés, repris, abandonnés ou triomphalement achevés dans l'atelier du maître.

Le salon de 1845 lui avait valu cette appréciation plus précisée de Baudelaire : « Certainement il est difficile de mieux modeler et de mieux faire le morceau que M. David. Cet enfant qui se pend à une grappe... est une chose curieuse à examiner ; c'est de la chair, il est vrai ; mais c'est bête comme la nature, et c'est pourtant une vérité incontestée que le but de la sculpture n'est pas de rivaliser avec des moulages. — Ceci conclu, admirons la beauté du travail tout à notre aise. »

Eh bien, aujourd'hui et désormais, admirer la beauté du travail, nous ne le pouvons plus que partiellement. Même cette composition où David d'Angers semble avoir pris plaisir à étaler la plus souple ingéniosité de son savoir et de son esprit ne saurait nous satisfaire totalement, ni nous émouvoir, ni nous charmer. Il se faut souvenir de ce qu'était en ce temps la sculpture en France. Les principaux émules de David s'appelaient, au-dessus de tous les autres, (Rude étant absent), Pradier, et puis, avec Dantan et Feuchère,

Debay, Bosio, vivant encore, et Simart et Etex et, par endroits plus habile, Clésinger, pour ne citer encore Maindron, Foyatier, Préault, ni Jouffroy, ni Duret. Incontestablement David, au milieu de ceux-là, représentait une force et une conscience. Son respect, sa religion de l'Art ne pouvaient être mis en doute. Et Baudelaire paraît en quelque sorte gêné de ne pouvoir, comme les poètes de son temps, rendre hommage à son génie. Il se garde bien de l'affronter à son grand contemporain qui s'est abstenu de paraître aux salons dont il lui a été donné de rendre compte; il ne se souvient pas des sculpteurs du passé, ni des plus récents, en Italie, en France; ni de Canova, ni de Houdon. Il le voudrait accueillir: « il est difficile de mieux modeler et de mieux faire le morceau. . c'est de la chair...: Admirons la beauté du travail... » Il le voudrait louer, mais: « c'est bête... », cela rivalise avec les moulages.

David, cependant, estime, se rencontrant avec Delacroix que « la nature n'est qu'un instrument qui résonne et peut rendre des accords sublimes sous les doigts du musicien s'il possède une âme. » Et il possédait une âme, cela est bien sûr; qu'est-ce donc qui lui manquait ? Car, au témoignage des contemporains sans aucune exception, la technique de son art, il la connaissait à fond, il la pratiquait sans défaillance. Lui-même qui, membre de l'Institut depuis 1826, était aussi professeur à l'école des Beaux-Arts, avait écrit : « De bonne heure il faut qu'un artiste se soit rompu au mécanisme de son art afin de ne pas être arrêté, dans la suite, par les difficultés de l'exécution. L'âme doit trouver dans la main un outil toujours docile. »



(Photo Bulloz).
David d'Angers. Buste de La Mennais (Musée de Rennes).

En dépit de tant de témoignages et de si fortes garanties, ce n'est pas moins, à notre avis, par la main que par l'âme que les causes de défaillance nous déçoivent chez ce sculpteur. Examinons de plus près cet *Enfant à la Grappe*. A coup sûr, l'idée générale de la composition est gracieuse et, à la fois, originale. Enlacé à l'ormeau, un double cep s'élève, infléchi selon une arabesque séduisante, se couronne de pampre d'où retombe le poids gonflé d'une grappe abondante et lourde. Un enfantelet, de trois ans, à en croire l'odelette de Sainte-Beuve, se dresse de tout l'élan de son corps, sur la pointe de ses petits pieds pour atteindre aux beaux fruits regorgeants qui excitent son avidité et son envie; mais

La grappe est un peu trop haut;
Donc il faut
Que l'enfant hausse sa lèvre.
Sa lèvre au fruit déjà prend,
Il s'y pend,
Il y pend comme la chèvre.
Oh! comme il pousse en dehors
Tout son corps,
Petit ventre de Silène,
Reins cambrés plus fléchissants
En leurs sens
Que la vigne qu'il ramène...

Et cette description minutieuse s'avère parfaite, complète, lumineuse en vérité. Seulement le poète évoque une intention de l'artiste, une intention réalisée, en effet, mais qui n'est pas toute l'œuvre, qui ne contient que ce que le poète n'aurait point pu omettre tandis que l'artiste plastique se trouve par les exigences de la matière contraint de montrer ces parties intéressantes ordonnées, conditionnées par d'autres parties inséparables de l'ensemble et qui bénéficient du caractère dont les premières sont l'expression. Or, David néglige ces parties qui ne sont qu'accessoires

ou secondaires ; cependant elles sont présentes. Les joues, par exemple, de l'enfant ne l'ont point intéressé, non plus que les flancs ou les fesses. Il n'a pas songé à y prolonger ou à puiser en leur mouvement à demi dormant les diffuses puissances du mouvement total. C'est que David s'occupe moins du mouvement que de l'attitude. Le pied levé, le ventre bombé, les mains cueilleuses, les lèvres haussées vers le fruit pour en sucer la bonne substance, les cils et les paupières attirées vers leur beauté et les narines ouvertes à leur parfum, c'est ce qu'il a vu, et rendu avec une délicatesse absolue. Il marque des points d'importance ; il ne compose pas un ensemble. L'ensemble, malgré tout, s'impose, et il ne suffit guère à la longue de se réjouir d'objets de détail, significatifs au point où ils le peuvent être. La superficie des espaces neutres, indifférents, déséquilibre la masse, et la joie s'est éteinte, l'admiration première désabusée. Il a manqué à David, avec la notion de subordination, de coordination des parties au tout, la préoccupation de construire, d'où seule cette notion peut découler ; il lui a manqué, également, une fièvre, un héroïsme, un essor qui simplifiât sa pensée et emportât son sentiment. Le culte des grands hommes, la reconnaissance de leur grandeur n'impliquent pas que celui qui s'en exalte soit grand par là, d'absolue nécessité. David a aimé les grands hommes, un peu, d'ailleurs, à la mode de son siècle, en ce qu'ils présentèrent de grand, de supérieur, de divin, abstraction faite de ce qui les mêlait au commun de l'humanité, de ce qui ne les distinguait pas de la masse, de ce dont eux-mêmes, la plupart, ne se souciaient pas même de se libérer. Or, il lui eût fallu dresser des figures vivantes ; les cimes, si fréquentes soient-elles, demeurent espacées ; il les eût fallu enchaîner et soutenir. Le bloc d'humanité d'où le génie s'exhale n'a point, même à titre de contraste, intéressé son art ; il y pèse d'autant plus lourdement qu'il n'offre aux yeux qu'une boursouflure énorme et déserte, et l'expression du génie concentrée en quelques traits, en une attitude, en un geste, n'arrête que si l'on y fixe le regard.

L'ardeur de David se dépensait ailleurs que dans la pratique de son métier. Républicain il avait, en 1830, combattu sur les barricades. L'avènement de Louis-Philippe l'avait, un temps, désillusionné. Des velléités politiques le reprenaient pourtant, et Victor Hugo lui-même avait tenté de l'en désabuser. En vain. La Révolution de 1848 le fit maire du XIe Arrondissement ; le département de Maine-et-Loire le désigna comme député à la Constituante. Son rôle se borna à une défense généreuse et impartiale des Beaux-Arts et des artistes, sans acception d'école, de personnalité ni de préférence égoïste. Il s'opposa ainsi à la démolition de la Chapelle Expiatoire, à l'enlèvement des deux groupes d'Etex, *la Résistance* et *la Paix*, qui ornent l'Arc de Triomphe de l'Etoile. Non réélu en 1849, il n'en fut pas moins arrêté et banni, au Coup d'Etat, gagna alors la Belgique, jusqu'au moment où, entraîné par le désir de voir en place celle de ses œuvres qui lui était peut-être la plus chère, il passa en Grèce. Hélas ! le monument qu'il allait voir, cette *Jeune Fille grecque au tombeau de Botzaris*, alors à Missolonghi, transporté plus récemment au Musée d'Athènes, lui apparut dans un état de déréliction, de délabrement qui le navra au cœur. Il s'en alla, la douleur plein l'âme, découragé, malade, s'établir à Nice, d'où finalement l'entremise amicale et hardie du bon Béranger parvint à faire lever son arrêt d'exil ; il rentra à Paris, se remit au travail, mais il avait perdu la foi, l'entrain, l'enthousiasme, et, en 1855, une attaque de paralysie le terrassa, l'immobilisa, l'anéantit. Il succomba au mois de janvier 1856.

Les plus remarquables ou les plus réputés des monuments qui soient dûs à son ciseau, *la Jeune Fille grecque* est le plus simple et, celui-là, par sa simplicité et la grâce mélancolique de cette enfant assise et traçant le nom du héros tombé, très émouvant. Dans les notes des *Orientales*, Victor Hugo (1826) disait déjà : « Nous avons vu dans l'atelier de notre grand statuaire David une statue de marbre blanc destinée au mausolée de Marc Botzaris. C'est une jeune fille à demi couchée sur la pierre du sépulcre et qui épelle avec son doigt cette grande épitaphe : BOTZARIS. Il est difficile de rien voir de plus beau que cette statue. C'est tout à la fois du grandiose comme Phidias et de la chair comme Puget. » — Et le chef de la rénovation romantique concluait, un peu promptement peut-être, confondant la réalité et ses désirs : « Ainsi que plusieurs autres hommes remarquables du temps, peintres, musiciens, poètes, M. David est, aussi lui, à la tête d'une révolution dans son art. De toutes parts, l'œuvre s'accomplit ».

Où sont l'équivalent des *Feuilles d'Automne* en sculpture, et des *Contemplations*, et de *la Légende des Siècles* ? A coup sûr rien dans l'œuvre de David d'Angers ne soutiendrait la comparaison. Il est vrai

que, en ce qui concerne la peinture, Hugo eût plutôt salué son égal, son émule dans Boulanger que dans Delacroix, et, parmi les compositeurs, eût-il seulement distingué Berlioz ?

Lorsque l'on considère le *Monument funéraire de Fénelon* à Cambrai ou celui de *Bonchamp* à Saint-Florent-le-Vieil, la statue du héros de l'un et de l'autre, les deux bas-reliefs de celui-ci (*la Religion, la France*), les trois bas-reliefs de celui-là (*Fénelon instruisant le duc de Bourgogne, Fénelon pansant des blessés, Fénelon ramenant à des paysans leur vache égarée*), le romantisme, la hardiesse ne consistent que dans la modernisation ou la vérité historique du costume, la dramatisation des sujets est analogue à celle que donnent à leurs figures les statuaires classiques. Mais voici (Louvre) le *Philopœmen* célèbre, se retirant, nu, de la cuisse le trait qui l'a blessé ; il dresse une tête énergique et résolue sous le casque au cimier ondoyant, réprimant, les lèvres à peine serrées, le cri farouche de la douleur. Sera-ce, en ce sens, le « dernier des Grecs » ? Ah, peut-être, qui s'avoue. Mais le *Racine* de la Ferté-Milon, demi-nu dans son peplos descendu, comme un peignoir de bain, jusqu'aux hanches, ne dépend-il d'une même esthétique, académique et routinière, quoique taillé avec moins de vigueur ?



(Photo Giraudon)
David d'Angers. Goethe (Musée de Louvre).

On se plaisait à admettre que le choix des sujets comportât une signification d'école et de tendance. Soit ! Mais David, abandonnant le nu, s'en avouait contristé, s'en estimait diminué. S'il n'avait pas eu à satisfaire, pour vivre, à des commandes, ce n'est pas lui qui nous eût « délivré des Grecs et des Romains », car il n'a pas soupçonné que le nu se pouvait aussi légitimement découvrir dans la vie moderne, et que bains, hôpitaux, plusieurs métiers manuels justifiaient, exigeaient qu'hommes et femmes souvent apparussent sans vêtements. Quant à saisir le nu éternel, indépendant de toutes conditions d'époque, de race, de milieu et de mœurs, de climat pour y inscrire la synthèse des joies et des misères humaines, une telle conception en dehors du plus vain prétexte et fondée sur des considérations éternelles, aurait confondu et accablé sa pensée trop éprise de l'accidentel, du passager, et confiante en le présent.

L'extraordinaire froideur du *Monument au Maréchal Foy* provient d'un motif toujours identique (Père-Lachaise). La composition est étriquée, parce que l'artiste ne porte pas en son sein le sens de l'éternel ; il isole, circonscrit, limite l'émotion par sa facture correcte et austère. La flamme n'emporte pas le souffle vain de l'instant ; on ne sent jamais le courant qui jaillit d'un passé formidable aux espérances de l'avenir ; rien de continu ; l'art souverain sous ses doigts de glace ne dément pas la mort.

Ailleurs, s'il ne sculpte que l'ornement et se soumet à des données architectoniques, aux médaillons (*Sophocle, Pierre Corneille, Aristophane, Molière*, — 1838) et aux quatre bas-reliefs en terre cuite (*Œdipe Roi, le Cid, Les Nuées, Tartufe*, — 1846) dont il a décoré la façade du théâtre de Béziers, aux bas-reliefs (*le Commerce, la Navigation*, — 1837) de l'Hôtel de la Douane à Rouen, même, selon la coutume de David, en dépit d'un entassement de personnages, de comparses au mouvement froidement prodigué et figé invariablement, au fronton du Panthéon, *Aux Grands Hommes la Patrie Reconnaissante*, l'ordonnance savante satisfait.

Sauf au *Talma assis* de la Comédie-Française, l'apparition de ces grands hommes sur les places publiques, ne figure qu'un geste théâtral, ou bien, sinon par une expression du visage, ne bouleverse ni n'attire, n'emplit pas l'imagination, ne répond pas à un besoin d'admirer. Il en est ainsi, à Aix, à Angers, de ses deux

Roi René, à Dunkerque de son *Jean-Bart*, à Montbéliard de son *Cuvier*. Ici, une rencontre est à noter. La statue du Cuvier, qui date de 1838, essaye du doigt et de la main le geste démonstratif qui sera si caractéristique, à Beaune, dans le *Gaspard Monge* de François Rude (1848). Mais il hésite, il manque son effet, s'efface. Rude, de par la grâce du génie, se l'approprie, l'impose, l'amplifie. David est toujours en retard d'une intention ou d'un instant, à vrai dire d'une audace résolue. Il grossit alors pour produire plus de bruit, il alourdit, encombre plutôt qu'il n'emplit.

Le *Gerbert* (*Silvestre II*) d'Aurillac l'a mieux inspiré, mais, tout de même il se montre gauche dans la plastique des torses en redingote ou habit moderne, des *Larrey* (Val-de-Grâce), *Bichat* (Ecole de Médecine) qui sont à Paris, dans le *Bernardin de St-Pierre* du Havre, et le sinistre *Casimir Delavigne*, que le singulier bohême romantique Fernand Desnoyers avait, comme l'on sait, résolu de détruire... au point d'en créer un vers-proverbe :

Habitants du Havre, Havrais,
Je viens de Paris tout exprès
Pour jeter à bas la statue
De Delavigne (Casimir)
Il est des morts qu'il faut qu'on tue...

Le meilleur de son œuvre, c'est peut-être au Louvre qu'on l'appréciera, non seulement parmi les centaines de médaillons de petite, moyenne ou grande dimension, modèles en cire sur pierre d'ardoise ou fondus en bronze, ou en l'*Enfant à la Grappe*, en le *Philopœmen*, mais en deux bustes colossaux, fins et définis si justement dans leur profil intelligent et comme enrobés aux boucles de chevelures pendantes ou emmêlées : *Arago* et *Béranger*, plutôt que celui de *Cuvier* moins équilibré et mobile en les volumes à peine indiqués des joues, ou bien à Marseille dans les figures et les trophées, bas-reliefs et accessoires, dont il a enrichi l'Arc de Triomphe de la Porte d'Aix.

Il sied de ne point oublier qu'il a sculpté encore de grandes figures religieuses (*Ste-Cécile*, un *Calvaire*) pour la Cathédrale Saint-Maurice d'Angers, et une statue, au Capitole de Washington, de *Thomas Jefferson*. La plus remarquable de ses statues en bronze, équilibrée, proportionnée selon un mode de vision personnel et significatif est sans doute la *statue de Mathieu de Dombasle*, à Nancy.

Peut-être, si sa renommée eût été moins universelle et moins éclatante, David d'Angers, bon sculpteur entre les probes de son époque, eût mieux apparu sous son vrai fond, car, en dépit de théories et de tendances à la fois équivoques et d'une vérité éphémère ou transitoire, il a libéré l'art du sculpteur des contraintes académiques, scolaires ; il a porté atteinte, d'instinct, aux canons ; il a, de son exemple sincère, encouragé l'élan de simplicité et de vérité qui, par des mains hardies et fières, allait transfigurer l'idéal non moins que le métier et les moyens des maîtres à venir. Houdon survécut au siècle auquel par sa naissance il appartenait ; Rude forgeait avec véhémence des outils, dont allaient se servir, en les assouplissant et Barye et Carpeaux, en attendant Rodin et ceux, les plus exaltants, qui sont nos contemporains.

Jean-Louis-Nicolas Jaley, qui vécut de 1802 à 1866, élève de Cartellier et de l'Ecole des Beaux-Arts, premier Grand-prix en 1827, fut appelé, en 1856, à succéder, à l'Institut, à David d'Angers. Sa réputation s'était établie sous le règne de Louis-Philippe. C'est à lui qu'échut, deux ans après l'accident qui coûta la vie au duc d'Orléans, l'honneur de sculpter sa statue en pied pour la Chambre des Pairs. Le Musée du Louvre l'a recueillie, et il est difficile d'imaginer une image plus froidement bourgeoise et officielle que celle de ce prince à visage dépourvu de tout accent expressif, bien peigné, et se tenant droit, d'un air un peu emprunté ou guindé, dans son bel habit brodé avec soin, les jambes serrées dans la culotte de cour et l'épée de parade au côté. Dans la même salle un *Louis XI*, costumé selon la tradition, la mine maussade comme il convient, demeure tellement neutre qu'on ne songe pas à la juger ridicule. Elle est surtout sans vie, indifférente. Jaley eut à exécuter de nombreuses commandes et participa à la décoration de plusieurs monuments publics : les deux statues de *la Force* et de *la Justice*, à la façade du Palais de Justice sur la place Dauphine, sont ses derniers ouvrages. On a trouvé, de son vivant, que son talent exprimait par des formes délicates des abstractions morales et de tendres sentiments. Il nous apparaît, plus simplement, médiocre en tant qu'ouvrier, et à peu près nul par le sentiment et la pensée.

De Philippe Grass, né en Alsace en 1801, et mort en 1876, le souvenir serait entièrement perdu s'il n'était l'auteur de la *statue de Kléber*, érigée, en 1835, à Strasbourg et s'il n'avait pris une part considérable aux travaux de restauration de la Cathédrale. Il avait été l'élève du wurtembergeois Laudelin Ohmacht (à qui



(Photo Giraudon)

DAVID D'ANGERS. L'ENFANT A LA GRAPPE. (Musée du Louvre)

l'on doit la statue de Desaix, non loin du pont de Kehl), puis de Bosio à l'école des Beaux-Arts.

L'aixois Joseph-Marius Ramus, élève de Cortot, et deuxième grand-prix en 1830, n'a pas imposé davantage son souvenir. Ses œuvres les plus marquantes sont la *Statue de Gassendi*, à Digne, la *statue de Pierre Puget* à Marseille, le gracieux groupe de *Daphnis et Chloé* au musée de sa ville natale, et à Paris enfin, outre le *buste de Tourville* au Musée de la Marine, la figure de bronze de *Saint-Michel* et de *Saint-Gabriel* à l'église Saint-Eustache, la statue plus largement traitée à un point de vue décoratif, d'*Anne d'Autriche*, dans le jardin du Luxembourg.

Du groupement premier d'artistes en qui Théophile Gautier se plaisait à saluer l'espoir du romantisme se détache par des qualités d'un ordre particulier et éminent la figure plus sympathique de pauvre Marie-Antonin Moine, sculpteur et peintre, né à Saint-Etienne en 1796. A l'école des Beaux-Arts ce sont les leçons de Girodet et de Gros qui l'ont formé, mais, dès le salon de 1831, il exposait, en même temps qu'un paysage, plusieurs sculptures. De 1833 date le buste *de la reine Marie-Amélie*, qu'on retrouve au Musée du Petit-Palais.

La grande statuaire le requit à son tour. Quand, en 1849, triste et découragé, il mit fin à ses jours, il n'avait pas achevé le *Saint-Protais* (façade de l'église Saint-Gervais et Saint-Protais) que termina un élève, et, dans son atelier, on trouva des statues en plâtre; elles représentent *la Charité*, *la Renommée*, *la Victoire*, un *Ange Gardien*, etc..., (recueillies par l'église Saint-Pierre-du-Gros-Caillou).

Si à ces ouvrages de grande et patiente, mais assez vaine volonté se fût bornée l'activité d'Antonin Moine, sa production demeurerait négligeable ; il s'est essayé également à de moindres objets, à de menues statuettes dont les gens de goût se plaisaient à acheter les modèles ou les bronzes chez Susse ; il produisit au pastel de nombreux portraits. Mais son originalité véritable, qu'il eut le tort de souvent méconnaître ou dédaigner, c'est dans l'invention, le goût, la pratique de la sculpture d'objets usuels ou dans la décoration qu'elle se révèle. Les amples et beaux bénitiers de la Madeleine sont de lui (1836) ; il créa des vases, des vasques qu'il parait de feuillages, de guirlandes, d'arabesques ou dont il modelait capricieusement la forme ; il collabora aux fontaines de la Place de la Concorde, et la cheminée monumentale de la Salle des Conférences à la Chambre des Députés (1839) est regardée comme un chef-d'œuvre.



(Photo Giraudon)
David d'Angers. Statue du roi René à Angers.

Le Petit Cénacle prônait fort, également le talent de Mademoiselle Félicie de Fauveau, née à Florence en 1799, et qui mourut en 1876. Par le style qu'elle donnait à ses figures et à ses compositions puisées aux inspirations de Walter Scott aussi volontiers qu'aux passages célèbres de Dante ou de la Bible, elle se rapprochait, en effet, des visées romantiques. Son œuvre dénote plus de sensibilité que de savoir profond, mais, aujourd'hui encore, n'apparaît point dénuée de mérite.

Le baron de Triqueti (1804-1874) connut une destinée heureuse. Bien que son plaisir fût surtout de modeler des aiguières, des vases, des coupes, des dagues et des épées, en bon disciple de Benvenuto Cellini, ces jeux d'orfèvre ne suffisaient pas à emplir ses heures ou à contenter ses ambitions. Il avait débuté au Salon de 1831, par un bas-relief, *la Mort de Charles le Téméraire;* un autre bas-relief, *Geneviève de Brabant* existe à Paris, ainsi qu'une *Statue de Gaston Phœbus*. La réputation qu'il s'était acquise détermina, en 1864, la Reine Victoria à l'appeler en Angleterre; elle lui confia la décoration de la *Chapelle du Prince-Albert*, son

époux, à Windsor. Outre le cénotaphe avec la statue couchée du prince, douze autres statues et dix-sept bas-reliefs y sont l'œuvre de l'artiste français. Il se montre là officiel, correct et froid à souhait.

Mais voici, à côté de ces artisans d'une habileté souvent contestable, un robuste et volontaire artiste. Jean-Baptiste-Louis Roman (1792-1835) élève de Cartellier, grand prix de Rome en 1816, pour son bas-relief *Ulysse et Ajax envoyés vers Achille par Agamemnon*. Sans doute serait-il difficile de définir ce que son labeur probe, solide et sain a apporté de nouveau à l'évolution de son art. Quand même il n'aurait point déterminé un courant nouveau, quand même il n'aurait point participé à des conquêtes intéressantes, du moins il sut, dans ses statues, ses groupes, ses bas-reliefs, observer les lois d'équilibre, de compensation des masses, de rapports entre les plans, et, tout en n'animant point ses figures de gestes désordonnés ou d'attitudes improvisées ou hasardeuses, il excellait à les emplir de la muette palpitation d'une vie grave et, pour ainsi dire, condensée. Les bas-reliefs, *la Terre, l'Eau*, de la Cour du Louvre, ne manquent point de vigueur et se subordonnent savamment à l'ensemble qu'ils décorent.

Le groupe de *Nisus et Euryale*, conservé par le Louvre, plus viril et énergique dans son intention, s'inscrit en des lignes et des masses gracieuses, avec une fermeté délicate. De même *l'Innocence* est une figure savante, mais où la vigueur s'assouplit jusqu'à la douceur sans mièvrerie, comme pensive et presque tremblante. A Saint-Sulpice un *Saint-Victor*, à la tribune des orgues, est de Roman. Quatre Saints, bas-reliefs sur fond or, à la Madeleine, ont, après sa mort, été achevés par son grand et génial ami François Rude, et il en est de même (Musée du Louvre) de son chef-d'œuvre, la statue en pied, de *Caton d'Utique*, l'air, comme l'on sait, aussi sombre que résolu, mais d'une grandeur impressionnante et austère. Quelle qu'ait été, dans l'exécution de cette statue, la part de l'aîné survivant, c'est à Roman que la conception et l'élaboration des plans principaux sont dues à l'évidence; Rude a respecté l'œuvre et n'y a apporté que le concours d'un auxiliaire intelligent et fidèle; il a obéi, et, grâce à une parenté d'idées et de tendances, il n'a pas abouti, comme presque toujours dans les successions analogues, à déséquilibrer ce que l'auteur original avait construit, à empiéter de sa personnalité sur la personnalité du défunt, à ne produire qu'un ouvrage hybride et qui soi-même se dément.

Le mouvement dans la sculpture romantique triomphe de la grâce et du maniérisme.

Le grand caractère inauguré dans la sculpture française par François Rude, c'est le mouvement. Même la statuaire monumentale n'est plus subordonnée à la masse stable de l'édifice, mais l'entraîne, au contraire, dans la véhémence d'un élan tout nouveau. Peut-être, dans les âges antérieurs, le secret avait-il été préconçu et, en partie, révélé par Puget, soupçonné par Houdon lorsqu'il exécuta sa *Diane* et aussi son *Ecorché*. En tous cas des maîtres de son pays, ce sont ceux-là que Rude louait le plus volontiers, étudiait sans relâche. Quand il fit pour le nouveau Louvre (terrasse au-dessus du portique méridional, Cour du Carrousel), avec la statue de Poussin, la statue de Houdon, il prit soin de lui placer dans les mains le modèle de l'*Ecorché*. C'est que de là, sort, en vérité, la leçon dont il se nourrit. Pas une figure de Rude, pas un groupe, une composition, pas même un buste qui soit autre chose que l'enthousiasme d'une action ou la représentation harmonieuse de muscles habillant un squelette tendu ou distendu d'après le sens d'une passion ou d'un geste qui le commande. Très souvent, pour mieux signifier l'élan irrésistible, le héros s'en détourne pour un dessein passager, le suspend, l'interrompt, le contrarie, mais ce n'est qu'un incident, la force d'élan accueille jusqu'à ces moments d'arrêt ou de retour contre elle-même, et tout est emporté dans la fougue impérieuse du mouvement. *Mercure rattache ses talonnières*, il pose un pied sur un roc, mais la puissance ascensionnelle de toute la figure n'en est pas amoindrie; elle persiste et s'affirme d'autant plus, semble-t-il, qu'elle subit l'arrêt momentané d'une nécessité vulgaire à laquelle elle tend, de son mieux, à s'arracher, à laquelle elle s'arrache en même temps qu'elle s'y soumet. De façon analogue, la puissance d'élan est amplifiée dans la figure de *la Marseillaise*, au haut-relief de l'Arc de l'Etoile, par le fait qu'elle tourne la tête vers ceux qui la suivent, et leur adresse, la bouche grande ouverte, un suprême appel. En encore le guerrier résolu, d'âge mûr, n'interrompt pas sa marche ferme pour encourager, le visage vers lui, l'adolescent à son côté.

L'ensemble de son œuvre, c'est donc l'exaltation du mouvement. La matière rebelle et massive est emportée par la violence significative du geste. Et ce mouvement peut être continu et ingénu : il l'est aux bas-

reliefs de l'ancien château de Tervueren, ou dans *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter;* il peut être contrarié, et briser par les nécessités de l'essor l'obstacle momentané, ainsi que dans le *Mercure* ou la *Marseillaise;* il peut se modérer, fléchir comme dans *l'Amour dominateur du Monde;* il peut être tout intérieur, enclos en la matière à qui il impose sa forme et sa fièvre, comme dans la *statue du Gaspard Monge* ou dans la *Jeanne d'Arc écoutant des voix.*

On le pense bien, la personnalité de la maîtrise de François Rude ne se sont point révélées d'un coup, et dès ses débuts. Il a, comme les autres, été harcelé d'hésitations et s'est peu à peu frayé une voie où son instinct à son insu l'avait déjà engagé. Mais ce que dès sa jeunesse extrême il possédait, c'est un métier aux ressources infinies, apte, non pas à résoudre des difficultés, mais à n'en connaître aucune, à n'être jamais asservi, incapable ou insuffisant. Aussi Rude se plaisait-il à répéter, même à la fin de sa vie, si l'on s'émerveillait d'un de ses projets, d'une ébauche, d'une esquisse : « Jusqu'à ce que le marbre soit commencé, il n'y aura rien de définitif dans une composition. » Comme tous les ouvriers excellents, il interrogeait, auscultait la matière à laquelle il rêvait d'insuffler une haleine palpitante, et il obéissait à de mystérieures injonctions. Les praticiens insuffisants passent outre, n'observent pas les lois occultes de la pierre, et ils ne créent jamais ; ils dressent des simulacres de vivants où rien d'humain ne respire, où rien de divin ne saurait être exalté. Parfois ils appellent cela observer la nature et la vérité de la nature, parce qu'ils ont la fatuité de s'imaginer que la conception qu'ils se sont faite de la nature est immanquablement conforme à la réalité. Ils ont des yeux, des mains ; ils voient, ils touchent le bloc de pierre, le bloc de marbre qu'ils prétendent transfigurer selon leur vouloir ou leur fantaisie d'ignorants, et ils ne palpent pas, ils ne surprennent pas dans ces masses qu'ils ne se donnent pas la peine d'interroger, le frisson obscur et souterrain qui correspondra, s'amalgamera, se surajoutera, s'offrant de lui-même, aux frissons du désir créateur, à l'ivresse de l'enthousiasme et de la pensée humaine. Manœuvres obtus et brutaux, ce sont des carriers dépourvus d'intelligence, et non point des artistes, hélas ! et ce sont, de beaucoup, les plus nombreux de ceux qui se croient ou que nous nommons des sculpteurs !

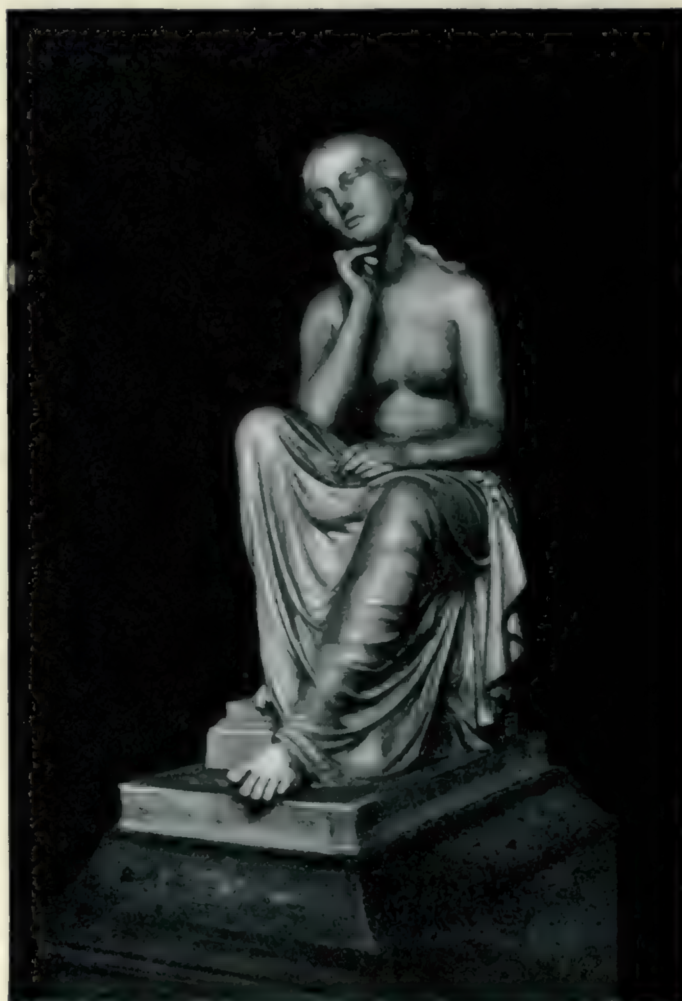


Gross. Statue de Kléber à Strasbourg. (Photo Giraudon)

A cette race bâtarde et dangereuse Rude n'appartenait point. Il avait commencé, dans son enfance, par le dur apprentissage des plus humbles artisans manuels. Son père était, à Dijon, poëlier et forgeron. Il travaillait sous sa direction et commençait à gagner sa vie, lorsque, à la suite d'une blessure au pied qui l'empêcha quelque temps de se soumettre aux fatigues de son métier, le hasard le fit assister à une distribution des prix de l'Ecole des Beaux-Arts (en ce temps-là *Académie*) de sa ville natale. On ne sait comment ni pourquoi, la harangue qui y fut prononcée enthousiasma le cœur, le cerveau du jeune homme. Il rentra chez lui, en proclamant : « je veux être, je serai aussi un artiste ! ». Sa vocation irrésistible s'éveillait. C'était en 1800, il avait seize ans. S'il obtint non sans lutte ni difficulté l'autorisation de suivre les cours de l'académie, ce ne fut qu'à l'expresse condition de ne pas abandonner le labeur de l'atelier. Il suivait les cours de dessin ou s'essayait au modelage de six à huit heures du soir, en hiver, de six à huit heures du matin au printemps et en été. Tout de suite le direc-

teur de l'école, Devosge s'intéressa à lui, l'aida de son mieux, lui fournissant au besoin jusqu'à du papier, jusqu'à des chandelles pour s'éclairer et travailler durant la nuit.

La reconnaissance exaltée que, toute leur existence, ont professée envers Devosge ses deux élèves préférés, Pierre Prud'hon et François Rude témoigne de l'excellence de son enseignement et de son dévouement. Prud'hon a laissé de lui un portrait admirable et Rude a fait son buste en 1828 (Musée de Dijon) et l'a refait en 1855. Et Rude se rendait, impitoyablement, compte du bienfait ou du méfait des enseignements qu'il avait subis. Lorsque, après avoir été, sur l'initiative de Devosge, racheté de la conscription grâce au receveur des contributions Frémiet, qui lui procure sa première commande (le buste de son beau-père, le graveur L.-G. Monnier), ses protecteurs l'envoient se parfaire à Paris, où il pourra conquérir, espère-t-on, le Prix de Rome, il est présenté au célèbre directeur des Musées Impériaux, Vivant Denon. Le jeune homme n'a point voulu surprendre sa confiance, les mains vides. Il lui a montré une statuette de plâtre, *Thésée ramassant un palet*, que Denon tout d'abord a pris pour un antique. A l'atelier de Cartellier, se pliant aux indications de son nouveau maître, il obtient un second grand prix avec un *Marius méditant sur les ruines de Carthage*, lequel ne marque, loin de là ! aucun progrès sur le *Thésée*, puis, en 1812, le premier prix lui est attribué. Longtemps il a conservé, chez lui, le bas-relief d'*Aristée pleurant ses abeilles*, et il le montrait pour preuve, disait-il, du temps qu'il avait perdu à l'Ecole des Beaux-Arts. En revenant de l'unique voyage que, plus tard, il accomplit en Italie, une telle fureur le saisit d'avoir pu se laisser égarer à ce point par les dogmes de la routine et le respect d'une antiquité aussi fausse, qu'il brisa sur le sol ce pauvre bas-relief et le réduisit en poussière. Rien n'en reste, mais il est probable que Rude ne se trompait pas à le juger sévèrement. Devosge lui avait enseigné l'amour de l'antiquité, avait éveillé son goût des poètes grecs, et l'Iliade fut à jamais sa lecture favorite, sans le détourner, bien au contraire, d'observer la nature ; il ne l'avait pas poussé à des pratiques de basse imitation, de copie ; il ne l'avait pas induit à révérer les jugements de la routine et de la prévention. Il évoquait la figure d'un Thésée, avec toutes les ressources que son étude de ce qu'avaient fait les anciens lui procurait pour interpréter la réalité humaine. Les particularités du temps ou du lieu, la superficielle vérité des archéologues il ne s'en souciait guère, et moins encore des préceptes scolaires ou académiques ; il s'était efforcé de rejoindre la vérité de la nature éternelle, de susciter l'homme dans le héros. Et voilà soudain ce pauvre petit provincial dépourvu de culture ordonnée, de discipline doctrinale, livré aux leçons d'adresse, de souplesse, d'adaptation rusée et de goût autorisé qu'avec hauteur et avec dédain professait en sa présence, fort de la supériorité que lui conférait le prestige de sa renommée, un membre de l'Institut, un artiste glorieux, sûr de sa science et de lui-même. L'antiquité se présentait à son entendement d'une manière qu'il n'eût pas soupçonné : ce ne fut plus qu'un accommodement de ses aspirations à ce que pouvait désirer et rechercher le public éclairé ; ce ne fut qu'un répertoire où il importait de discerner les traits les plus communs, les plus ordinaires, de façon



Jaley. La Rêverie (Musée de Marseille).

à ne choquer personne, à n'étonner jamais, à ne pas s'imposer trop promptement avec une hardiesse de mauvais ton, sans souci des situations acquises par le talent des maîtres, en dehors des hiérarchies établies. Des soins de cette sorte étaient si étrangers aux préoccupations de Rude que son innocence en fut éblouie; il se sentait humble au milieu de tant d'assurance, et, puisqu'on lui proclamait l'absolue nécessité d'accepter cette rigueur de méthode nouvelle et pratique, il y inclina sa fierté ingénue, et obéit passivement aux directions imposées, empli de confiance dans la parole du maître.

La réflexion ne lui vint que plus tard, quand, débarrassé des gangues de l'école, il connut la chance, en raison des événements politiques auxquels il se mêla, à Dijon, de toute la fièvre de ses opinions révolutionnaires et bonapartistes, durant les Cent Jours, d'avoir été empêché de reprendre, à la Villa Médicis, le joug des stérilisantes doctrines. Auprès de la famille Frémiet exilée et de Louis David, en qui il révérait son maître, il se trouva alors livré à lui-même, à Bruxelles, sans moyens de subsister, démuni du moindre pécule, ouvert cependant à l'espoir et au désir d'œuvrer et de grandir dans son art.



Romus. Première pensée d'amour (Musée de Marseille).

De fermes affections l'entouraient. La reconnaissance des bienfaits naguère reçus de Frémiet l'avait déterminé à attacher sa destinée à celle du banni. Mais pour quel motif l'avait-il suivi en Belgique? Sophie Frémiet, qui allait en 1821 devenir sa femme, n'était qu'une enfant en 1815; il n'y avait pas songé encore; il ne se fût pas même cru autorisé à songer de lui-même à la fille de son bienfaiteur. Lorsque la jeune fille, grandie, développée, devenue élève de David eût décidé, pour aider à la subsistance de tous, d'ouvrir une école de dessin, Rude s'intéressa à elle. Ils se vouèrent, collaborateurs et époux, l'un à l'autre, et nul ménage d'artiste n'a jamais été plus complètement uni, de cœur et de pensée, dans la fortune adverse ou dans la fortune — relativement — propice.

Rude avait aperçu, dès l'arrivée à Bruxelles, à quels succès conduisaient les théories de l'école observées à l'extrême limite, dans ce que faisaient, frontons ridicules des monuments publics, bustes sans signification, sans charme ni grandeur décorative, le grand sculpteur officiel des Pays-Bas, Godecharles, et son émule plus jeune, formé d'ailleurs à Paris où Rude l'avait connu, ce Van Cell à qui est dû le colossal et inepte *Lion* érigé sur un tertre à Waterloo. L'un et l'autre avaient été admis à immortaliser l'effigie de S.M. Guillaume, roi des Pays-Bas. Le jeune Français inconnu, comprenait bien qu'une telle faveur ne lui serait certes pas accordée. Il résolut néanmoins de tenter la fortune; peut-être serait-ce l'occasion pour ceux qu'il chérissait, comme pour lui-même, d'échapper à la misère. Chaque dimanche il observait le roi pendant l'office au temple; il dessinait; il assemblait des esquisses. Enfin il produisit le buste royal en plâtre; sachant l'amour que la reine portait à son époux, il le lui envoya, et, presque aussitôt, reçut d'elle la largesse d'une réponse: c'était, tout bonnement et fastueusement, une lettre de félicitations! — Mais quelques années plus tard, le buste lui fut commandé en marbre (Musée de Bruxelles).

D'autres personnes s'intéressaient à lui; des commandes lui furent accordées, plusieurs par l'entremise

de Louis David. A part quelques bustes (celui de *Louis David*, musée du Louvre), les cinq figures en ronde-bosse et le bas-relief (*la Lapidation*) qu'il exécuta pour la chaire de l'église St-Etienne, à Lille, les originaux des travaux de François Rude à Bruxelles ont presque tous été détruits par des incendies ou d'autre façon. Le musée communal (maison du Roi, à Bruxelles) conserve deux grandes *Cariatides* taillées dans la pierre blanche qui ornaient autrefois l'entrée d'un hôtel particulier. Elles sont d'un style sévère en leurs draperies très classiques. De même nature il s'en trouve au théâtre de la Monnaie, à l'ancienne salle du Concert Noble. Certains lui attribuent, d'ailleurs, d'autres ouvrages existant encore, soit le bas-relief d'une fontaine au Jardin Botanique, soit la frise anonyme de l'ancien théâtre des Variétés (*les Muses au Mont Parnasse*), soit au Palais-Royal de Laeken ou à celui de Bruxelles. L'œuvre, la plus marquante, qu'ont travaillé à détruire, avec les incendies, l'abandon et les intempéries, c'est la double série des bas-reliefs, dont heureusement de parfaits moulages sont placés aux Musées du Cinquantenaire, *la Chasse de Méléagre*, *l'Histoire l'Achille*, à l'ancien château de Tervueren. Plus rien des originaux ne subsiste : ce que le feu, le gel, l'eau avaient épargné, a été dispersé à la dynamite lorsqu'on a démoli ce château pour faire place au musée colonial.



(Photo Giraudon)
Roman. Nisus et Euryale (Musée du Louvre).

Et ces bas-reliefs dans l'évolution du génie de Rude présentent une importance considérable. Il s'est ressaisi, dans sa vénération de l'antique ; il échappe aux préjugés, il écoute la nature. Il écoute la nature, mais se conforme aux récits des poètes dont il s'inspire, ou, plus exactement, grâce à une attention soutenue, dans leurs évocations il retrouve la nature. Les scènes qu'il choisit de représenter groupent, habillés à la façon des Grecs de fabuleuse époque, mais en draperies souples dont la tension ou la contraction des corps justifie les plis et le flottement simple et normal, des personnages aux attitudes, non apprises mais surprises, nécessaires, soit qu'ils s'alanguissent dans la douleur, soit qu'ils s'enfièvrent de passion et d'enthousiasme.

Dans *la Chasse de Méléagre*, à l'une des extrémités, selon le texte d'Ovide (*Métamorphoses* livre VIII) des hommes tendent un filet, et l'un d'eux, le corps nu, lève par dessus sa tête le lourd maillet qui enfonce les pieux. Pour la première fois le sculpteur montre selon la réalité éternelle, le travail humain en action, et Rude s'en souviendra lorsqu'il fera plus tard le bas-relief du Palais-Bourbon. Derrière la palissade un attelage de bœufs passe; puis les scènes se succèdent ou plutôt s'enchaînent dans la longueur de la composition : celui-ci réfrène par la crinière l'ardeur de son cheval; Atalante, gracieuse et hardie, brandit l'arc dont une flèche a atteint l'oreille du monstre, Méléagre se prépare à le percer de son épieu; il est là, courant parmi les roseaux, excité par la fureur des chiens, et les cavaliers jumeaux le poursuivent, d'autres sont distancés, ont été renversés, accourent en sonnant du cor.

Les huit épisodes de *l'Histoire d'Achille* se distinguent par la liberté du mouvement, la vigueur des attitudes un peu posées peut-être, avec leurs anatomies fort étudiées, mais dans un parfait équilibre des lignes, des masses en chacune des compositions. A cette époque Rude avait ouvert son atelier à des élèves, et ses préceptes paraissaient singuliers. Non seulement il tenait à l'étude du modèle vivant, homme ou femme, mais, contrairement à l'usage suivi par David, il s'en servait pour établir les lignes générales, les points de

repère principaux et reliés entre eux par un trait significatif; le surplus lui apparaissait secondaire. Il n'insistait sur le détail que dans la mesure où il accusait un relief, où il apportait un accent nouveau.

Sur ce principe toute son œuvre est construite; elle se dérobe à l'anecdote, aux circonstances menues de temps et de lieu. C'est ce principe encore qui lui permet avec aisance de donner au corps le mouvement, parce que la surface n'en est pas encombrée, embarrassée de petits faits indifférents.

La ligne, la flexion des muscles l'emportent sur la minutie d'une ressemblance tâtillonne. La force en action, noble et sereine chez le Centaure, ardente et intrépide chez le héros jeune s'affirme superbement dans les *Premiers exploits d'Achille*. De la grâce sensible, la simplicité d'une douleur craintive dans les figures des *Filles de Lycomède* tandis qu'Achille, aux objurgations rusées d'Odysseus, de toute sa juvénile et noble stature en posant le casque guerrier sur son front, se redresse dans les plis de sa longue robe de vierge; rien ne surpasse l'abandon de sa douleur offensée quand on lui enlève sur l'ordre d'Agamemnon sa captive Briséis, ou l'élan de son désespoir lorsqu'on rapporte sous sa tente le cadavre de Patrocle, ou la fougue formidable qui l'anime au combat parmi les Troyens terrifiés, ou la joie dédaigneuse avec laquelle il traîne derrière son char le corps d'Hector immolé, rien, sinon le pathétique lent, majestueux de la scène, la plus haute et la plus poignante que jamais homme ait imaginé et où le sculpteur si profondément a transposé Homère : *Priam aux pieds d'Achille*, le suppliant que le cadavre de son fils lui soit rendu. L'absence, ici, de toute déclamation, de toute emphase, de tout maniérisme, de pose, de drame extérieur, n'empêche pas que les intimes pensées d'Achille et des assistants transparaîssent aussi purement qu'au chant de l'aède, et la figure allongée du vieux roi dans sa robe aux plis discrets en fait, pour la véhémence et le naturel de la passion, une figure analogue à celle du Christ tombant sur le chemin de la Croix.



(Photo Giraudon)
Roman. L'innocence (Musée du Louvre).

Rude ne devait pas demeurer là, où il se cherche, s'entrevoit peut-être, mais n'ose se donner tout entier. La vie lui était dure en Belgique, les commandes se faisaient rares. Déjà, à Tervueren, comme on le devait faire plus tard en France, à la Chambre des Députés, à l'Arc de l'Etoile, on lui retirait une partie des commandes qu'on lui avait faites. Lorsque, en 1827, son ami Roman le vint voir, il le trouva découragé et n'eut pas grand'peine à le persuader de rentrer à Paris.

Il s'y montra au Salon, cette même année, avec le plâtre de *la Vierge Immaculée* qui lui était demandée pour l'église Saint-Gervais (elle y est toujours, mais à demi délabrée et reléguée dans un coin sans gloire), et avec le *Mercure rattachant ses talonnières* qu'il avait ébauché à Bruxelles. L'étonnement fut vif, et le succès aussi. L'Etat acheta le modèle et le fit couler en bronze (Louvre). On connaît cette figure d'élégance virile, aussi nette et précise que les plus délicieux bronzes de la Renaissance florentine, dont l'essor, à peine contrarié par la nécessité rapide de rattacher une talonnière, semble si éperdu qu'il fend l'espace en montant d'une force irrésistible. On l'a voulu comparer au *Mercure de Jean Bologne*, qui court, qui fuit; il est léger, il est élégant, mais il ne quitte pas le sol; le *Mercure* de Rude appuie le pied sur un tronc d'arbre ou un rocher; c'est à peine s'il paraît l'effleurer, tant il est souple et emporté dans son pur élan aérien.

Quelques années plus tard, sur le désir de M. Thiers, il fit une seconde fois ce *Mercure* à demi grandeur et légèrement modifié; on le peut voir au Louvre également.

Rude a pris part à un petit nombre de Salons; il n'a exposé à Paris que huit fois, en y comprenant l'exposition universelle de 1855, où sa gloire s'est magnifiquement confirmée : le suffrage à peu près unanime (47 voix sur 50) de ses collègues français et étrangers lui attribua la première des quatre grandes médailles d'honneur. Hélas, de courte durée il en éprouva la joie ; le 4 novembre on voilait de crêpe les deux figures inscrites sous son nom ; il était mort, la veille, dans sa soixante-douzième année.

Noble sa vie d'avoir été sans recherche ni vanité, sans ambition mesquine. Il ne croyait qu'en la sainteté du travail. Rien ne l'en pouvait détourner, et il ne poursuivait d'autre but que de satisfaire sa conscience en travaillant aussi bien qu'il lui était possible, en s'améliorant de jour en jour. Quant aux honneurs, s'il les eût peut-être acceptés avec satisfaction, il ne les quêtait ni ne les enviait ; ils passèrent à côté de lui sans qu'il daignât s'en apercevoir. Ni lui ni sa femme n'étaient mécontents de leur sort ; ils partageaient un même et unique bonheur qui était d'aimer l'art d'un égal amour et de s'entendre sur tous les points. Dès qu'ils se furent assurés un revenu de 1.200 francs, ils se jugèrent à l'abri du besoin, et une fois ils purent entreprendre un long voyage; ils visitèrent, avec quel enthousiasme et quelle joie, les villes et les musées de l'Italie. Quelques solides et fidèles amitiés, un entourage affectueux...

En dépit des intrigues et des sollicitations d'antichambre, il poursuivait avec sérénité la réalisation de son œuvre. La décoration de l'Arc de Triomphe de l'Etoile lui avait été commandée. Il multiplia les essais, les esquisses, les projets, les ébauches. Le Louvre conserve dans ses cartons les dessins des quatre piliers et du couronnement, tels qu'ils les avait imaginés. Mais M. Thiers, ministre, avait l'habitude de consulter sur toutes choses d'art son ami le sculpteur Etex, qui, d'ailleurs, était loin de manquer de talent. Etex ne se fit pas faute de louer son grand rival, mais avec tant d'habileté et d'insidieuse perfidie, que bientôt deux des décorations (les hauts-reliefs qui regardent vers Neuilly) lui furent attribués à lui, Etex. L'idée du couronnement se trouva abandonnée. Et un membre de l'Institut, Cortot, se mêlant à la curée, enleva encore à Rude la moitié des travaux qu'on semblait vouloir lui conserver.

Sa bonne humeur ne le quitta pas ; il ne fit entendre aucune plainte, aucune parole de ressentiment ou d'acrimonie. Il haussa les épaules et poursuivit son labeur. Déjà, en 1829, il avait achevé sa part de la frise qui entoure « l'arche démesurée » ; elle paraît d'en bas pleine d'un beau grouillement de vie (*l'Armée française revenant d'Egypte*), mais cette frise est si haut placée que, en vérité, jamais personne ne l'a pu bien voir. Le haut-relief, *le Départ des Volontaires de la République en* 1792, fut découvert, avec les autres, à l'inauguration du monument, en 1836. Cet ensemble d'une mâle énergie, fougueuse et héroïque, comporte, dans un entassement mêlé de draperies flottantes, d'armes et d'armures, sous le souffle impérieux et tragique de la Marseillaise, formidable, les grandes ailes déployées, comme le vent de l'ouragan, une foule d'hommes de tous âges, résolus, fiers et farouches qui, à l'appel de la Patrie en danger, se mettent en marche vers la frontière. Ils ne sont pas montrés sous l'équipement de leur temps. Des corps sont nus ou à demi. Les harnachements sont pris aux Gaulois, à la fabuleuse antiquité, on ne sait ; des casques, des glaives courts, des épieux, des lances, des boucliers, des cuirasses. La déesse s'élance impétueuse et désigne la voie de son épée tendue; l'autre bras est levé, attestant le péril, et sa bouche vocifère, excite aux grandes audaces, et son corps frémit et s'élance, puissant et véhément sous le corselet d'airain et les longs plis d'où la jambe gauche étendue sort, attardée, toute nue. De par dessous, d'un coin à l'ombre, le fourmillement des hommes semble s'échapper. Une tête de vieillard méditatif se montre à moitié ; devant lui un guerrier casqué, barbu, d'âge mûr, et tout armé, s'avance prudent; un éphèbe marche avec ardeur, entraîné au bras d'un héros dans la force de l'âge, robuste, éprouvé, dont l'enthousiasme conscient et réfléchi salue librement l'avenir de liberté, de paix et de grandeur. Auprès de lui un autre se courbe sans s'arrêter, un autre, la pique à la main, tourne le visage vers la troupe nombreuse dont il est suivi. On les croirait cent mille, tant dans cette ordonnance serrée et pleine le mouvement est emporté, tumultueux et puissant. Le dénombrement attentif relève la présence de six figures, sans compter celle de la Marseillaise. C'est tout. L'art de Rude prodigieusement a multiplié ; l'armée innombrable des engagés volontaires tient dans ce chef-d'œuvre.



(Photo Giraudon)

RUDE. NAPOLÉON S'ÉVEILLANT A L'IMMORTALITÉ

Qu'il ait paru, à ceux qui l'ont regardé au début, choquant, comment en être surpris ? Qui eût préparé, — ô mânes de Cartellier, de Bosio, et de Girardon même et des Coustou, des Anguier et des Jean Goujon, peut-être encore à travers les âges, de Germain Pilon, de Pierre Puget et de Houdon, — qui eût prévu et préparé cette impression débordante et ordonnée de mouvement et d'élan discipliné et innombrable ? Que Hugo n'ait pas soupçonné Rude et que sa partialité pour tel de ses plus grands émules le lui dérobât sans doute, qu'Etex (dans les *Souvenirs d'un Artiste*) s'applaudisse de son propre travail, le seul « en rapport avec le style et le caractère de l'architecture du monument », et se glorifie de l'appréciation de M. Huyot, architecte, qui aurait déclaré à l'Institut que les deux groupes d'Etex « étaient mieux que les deux autres comme sculpture monumentale », il n'y a pas là de quoi nous arrêter.

Mais que l'âme généreuse d'un David d'Angers se soit abaissé à dénigrer son puissant rival, voilà en vérité de quoi confondre l'entendement, car ses critiques ne se soutiennent même pas, ne présentent pas une apparence de justesse.

Lui, qui regrettait tant d'avoir à « tailler des habits et des bottes » trouve que « des personnages armés comme des Gaulois sont un contresens. »

Il est vrai qu'à l'Arc de la Porte d'Aix ses soldats se revêtent d'uniformes impériaux, fidèlement copiés selon leur coupe exacte dans tous les détails. Mais on se fût attendu, chez lui, à l'éclair d'une révélation. Puis il s'enhardit à écrire que « Rude laisserait supposer par la manière dont il a traité son personnage principal que la manifestation patriotique rappelée par lui a tout au plus intéressé quelques Français, tandis que ce mouvement national a soulevé plusieurs millions d'hommes » ? Qu'est-ce à dire ? Eût-il exigé, David d'Angers, que Rude introduisît dans son haut-relief les figures accumulées de ces « plusieurs millions d'hommes » ? Il a suscité, non l'anecdote, le petit narratif ou précis, mais le brasier de passion, de frénésie qui emportait l'âme unanime de ces millions de patriotes, dont il était lui-même — il l'a prouvé en plusieurs circonstances de sa vie, — et, en les groupant dans le miracle d'une action superbement significative, il a éveillé l'idée du passage d'une multitude, de toute une nation enfiévrée et animée d'un idéal suprême.



(Photo Giraudon)
Rude. Mercure attachant sa talonnière (Musée du Louvre).

Existe-t-il au monde, certes non ! a-t-il jamais existé un groupe sculpté aussi populaire que celui-là ? Un groupe qui arrête autant l'imagination, l'admiration de tous, et dont la portée soit aussi universellement comprise ? La gloire des armées de la République, la levée soudaine et désintéressée des citoyens pour défendre les frontières violées, sans doute, tout cela y est profondément senti, mais ce qui fait de cette masse de pierre un rêve, une extase de flamme, c'est qu'elle forme aux yeux, au cœur de tous, l'apothéose la plus entraînante, la plus persuasive et la plus véhémente

de l'esprit de patriotisme. Jamais sculpteur n'a réussi à ce point symbole plus cher, plus révélateur de l'âme populaire. Le patriotisme, n'est-ce pas la seule religion, de nos jours, œcuménique et à peu près sans athée ? Le haut-relief de Rude en réalise, chef-d'œuvre indiscutable, la figuration la plus éclatante et la plus efficace.

Avant qu'il eût mené à bien, à l'Arc de Triomphe, le travail plus considérable dont on l'eût jamais chargé, il avait enrichi la façade du Palais-Bourbon d'une frise remarquable : *Prométhée animant les Arts* (1835). On y a voulu surprendre la synthèse évoquée de son existence. Il y a là un enfant martelant une cuirasse et brandissant comme une arme le marteau pesant, un vieillard à barbe de fleuve (ainsi que Rude la portait) qui prend des mesures au compas sur un plan ; il y a une jeune femme musicienne, comme l'était la compagne du sculpteur et en qui l'on retrouve la ressemblance de Sophie Frémiet. Même la sculpture est évoquée par une image du *Milon de Crotone* de Puget, une des œuvres préférées de Rude. Il se peut qu'il ait ainsi, avant que déclinât la force de son âge, tenté de fixer les étapes de sa destinée terrestre, mais il a songé principalement à en définir le sens, les tendances, l'ambition par une exaltation réservée et discrète, mais franche et absolue, de la grandeur du puissant travail, de l'harmonie, de l'amour et de l'art. Et son œuvre, dont on pourrait soupçonner l'idée embryonnaire dans un coin de *La chasse de Méléagre* est aussi une des plus anciennes où, au XIX[e] siècle, s'exalte la sainteté des besognes manuelles ainsi que de l'ouvrier. Mais sous sa main cette évocation est toute normale, sans déclamation, sans emphase ; elle s'impose tout naturellement, comme sous la main d'un Giotto, au Campanile de Florence.

De moindres travaux occupaient encore son activité. Quelques bustes d'hommes, celui de *Louis David* (Louvre), de *Lapérouse* (musée de la Marine) avaient paru au Salon de 1831, et, au Salon de 1833, l'attention des critiques, des amateurs, du public s'était, à de rares dénigrements près, extasiée sur son envoi, *Jeune Pêcheur Napolitain jouant avec une tortue* (Musée du Louvre).

Outre la sensible beauté de grâce fière et juvénile si frappante, l'œuvre marque dans l'évolution de Rude une étape décisive. Instruit, à Dijon, à la suprématie de l'art hellène, corrompu à l'école des Beaux-Arts par les préceptes routiniers qui réduisent à des habiletés et à des roueries mesquines l'expression et qui détournent de l'observation directe et personnelle de la Nature, se reprenant, à Bruxelles, jusqu'à contrôler par les résultats d'une méditation sincère les spectacles de la vie contemporaine, l'apport et les moyens de l'art antique, résolument, cette fois, revenu à Paris, le sculpteur a pris le parti de voir, de traduire ce qu'il voit, de faire œuvre directe, et, comme on dit à présent, strictement réaliste. Il a accepté un jeune modèle, l'a déshabillé, l'a arrêté dans une pose familière et impromptue ; il jouait, assis par terre avec une tortue, il portait au cou un scapulaire, sur la tête un petit bonnet napolitain. Fort bien, c'est *le Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* sur le sable de la marine. Tout souvenir des anciens a disparu, toute visée au-delà, de la représentation exacte du modèle est abolie. Rude s'en est tenu à ce que, réellement, il a sous les yeux. Où, par exemple, le maître tailleur de pierres reparaît, c'est quand on sait qu'il a exécuté cet ouvrage afin d'utiliser un morceau de marbre triangulaire et irrégulier, restant du bloc que l'Etat lui avait fourni pour le buste de Lapérouse. Pris entre ces deux exigences de réalisme : l'adaptation à un sujet qui le comporte de ce débris du bloc de marbre dans sa forme et sa dimension déterminées et la représentation sincère d'un sujet familier, il aboutit à ce parfait morceau de vie, de grâce et d'expression, à cet admirable pêcheur enfant. Cette même année, à ce même Salon de 1833, Duret produit le même sujet. Quel glaçon à côté de cette toute riante joie ingénue de jeune enfant souple et robuste ! Le succès avait été très vif. Les classiques et les romantiques, pour des motifs contradictoires, pureté des lignes, vivacité de l'expression, en revendiquaient la gloire. Seul, Gustave Planche grondait : « Un *Jeune pêcheur napolitain*, de M. Rude, n'a guère de nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre ; du reste, la figure elle-même est d'un choix malheureux ; le torse et les membres sont lourdement exécutés ; où M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs si simplement vêtus ? Un bonnet sans chemise, plaisant accoutrement ! Pourquoi pas des haillons ?... » Et ce critique, homme de goût, comme l'on voit, objurguait les sculpteurs, s'il leur fallait absolument du nu, à le prendre où on le trouve, à « rester dans la mythologie », à ne pas « toucher à l'humanité ! »

A vrai dire, Rude n'avait jamais vu de petit pêcheur napolitain jouant sur le sable, « dans cet accoutrement ». Il n'était jamais allé en Italie. Admettons que

même le modèle qui a posé fût de Naples, ce qui est possible, et portât et un scapulaire dont son respect des pratiques religieuses lui interdit de se séparer, et portât un bonnet napolitain, qu'y a-t-il d'invraisemblable pour quiconque a séjourné sur une plage, et surtout dans un climat méridional, à ce qu'un enfant y prît, nu, ses ébats? Qu'importe au surplus le titre, le motif de la figure? C'est un enfant vrai, naturel, gracieux, vivant, dont le rire et la douce joie font plaisir; sa pose est vraie aussi et naturelle, et l'ensemble de l'œuvre est harmonieux et élégant. Qu'est-ce que Planché pouvait y découvrir de lourd, de choquant, de malheureux? Cela d'ailleurs, est si contraire à toute vraisemblance que ce petit pêcheur, si peu nouveau et si peu original, si négligeable au sentiment de ce judicieux critique, va marquer, déterminer le point de départ d'une sculpture imprévue et glorieuse, la plus palpitante, la plus sensuellement sensible dont le XIXe siècle s'honorera : l'inspiration du *Pêcheur Napolitain ou Enfant à la Coquille* de Jean-Baptiste Carpeaux (quoique Carpeaux l'ait, en effet, puisée dans une observation faite à Naples) dérive de la belle figure imaginée par Rude; bien plus, tout le charme ému et souriant, toute la mobilité délicate, fraîche, florale des enfants sculptés aux reliefs de Carpeaux, de ces jeunes nymphes qui dansent, de ses plus mutins bustes de femmes.



(Photo Giraudon)
Rude. Pêcheur napolitain (Musée du Louvre).

Désormais l'art de Rude ne se soumettait plus aux lois d'école ni de tradition ; la substance vitale de l'enseignement l'avait pénétré, l'amalgamait aux tendances neuves, inexprimées de son génie propre. Il pouvait dire, par la suite de son expérience acquise : il faut se passer d'un maître, s'émanciper, s'habituer à une complète indépendance d'esprit. Il marque le mouvement d'une manière précise, d'une manière si forte que si son puissant génie ne sentait le besoin de rétablir par l'harmonie de lignes, de masses, de plans bien centrés, concordants ou compensateurs, l'équilibre, tout se disloquerait, mais en l'esprit de l'enfant, du brave homme nourri d'enthousiasme révolutionnaire, participant aux tumultes de la foule insurgée, la lecture et l'admiration des épisodes si savamment ou subitement ordonnés de la divine *Iliade* contrebalançaient, asservissaient la hâte improvisée et instinctive, l'ardeur trop expansive. Le prodige est à l'Arc de Triomphe de l'Etoile, où il est parfaitement vrai que le tumulte du groupe de Rude entraîne, fait faire saillie au mur pesant de l'édifice, tandis que les groupes de ses rivaux apparaissent froidement accolés aux parois. Si Rude eût été chargé de la décoration totale, le sens du monument en aurait été modifié à coup sûr, amplifié; la grandeur éloquente de cette apothéose de la liberté en armes se fût épandue, eût jailli, enfiévrée et magnétique, par la large ouverture des douze avenues, se fût épanouie et éparpillée dans la fluidité de l'atmosphère, eût créé tout autour de soi l'impalpable prestige et comme le ruissellement enflammé de son éclat et de sa splendeur. Chalgrin, les architectes, l'Empereur, les ministres de Louis-Philippe n'ont rêvé sans doute qu'une masse stable et par là ont été peut-être mieux servis par Cortot et par Etex. Reste à voir si le rêve de Rude

n'aurait point adjoint un resplendissement plus vaste. Il n'importe, mais ce qui est certain, et c'est l'essentiel, si expansif et entraînant que nous émerveille l'unique haut-relief qui soit son œuvre, il le rattache néanmoins à l'Arc, il le lie à lui architectoniquement, inséparable et ne tirant que de lui son existence complète.

En deux occasions Rude renversa le thème par un coup de génie prodigieux. Il avait, ces fois-là, à représenter la mort, à évoquer des héros morts. Le *monument* en bronze, au cimetière Montmartre, de *Godefroy Cavaignac*, étendu, immobile, roide, décharné, dans son linceul le montre dans toute la rigidité du cadavre. Un visage maigre, aux orbites caves, deux bras allongés sur les plis de la draperie, c'est tout, c'est la mort indifférente, illuminée. Cependant de ce visage vacant et muet, il monte une vapeur lucide, un secret tressaillement d'intelligence ; la pensée a survécu dans l'air dont elle est enveloppée, son exemple et son action n'auront pas été vaines. Plus nettement exprimée dans le *Napoléon Ier s'éveillant à la Postérité* (bronze, au parc de Fixin, Côte d'Or; modèle en plâtre au Louvre), cette idée le conduit à combiner ce monument étrange, à l'admiration duquel, si l'on n'en est frappé soudain, on s'accoutume malaisément. Et cette masse, où se dégage de la torpeur ténébreuse du funèbre sommeil quelque chose de si solennel, de si lent, de si peu défini encore est admirable. L'aigle gît encore, parmi les attributs enchaînés du pouvoir, cloué au rocher de Sainte-Hélène, mais la tête, les épaules, le bras droit de l'homme en qui, aux yeux de Rude, s'incarne l'idée même de la liberté humaine, à jamais persistante, écartent déjà, soulèvent l'opaque pesanteur du suaire. La face carrée, impassible, n'accueille point encore le jour, les yeux ne s'emplissent point de l'éclat des lumières. C'est le spectre — ou la larve — la survie fantomale de l'idéal qui se reprend lentement à la conscience de son destin généreux. Les hommes ont la foi. Ils assistent à la magnanime et fatale éclosion nouvelle. Quelque jugement qu'on porte sur cet ouvrage, l'effet en est saisissant parmi les sombres feuillages du parc de Fixin en ce lieu approprié, adossé à la colline, solitaire et recueilli. Que l'on y discerne certains travers, certaines regrettables fautes du talent de Rude il sied qu'on l'accepte ; non moins que ses qualités primordiales, nulle part les faiblesses de son génie ne sont plus évidentes. Dans le but de ne rien dissimuler de ses intentions, il n'a point reculé devant une profusion de détails dont on se passerait volontiers et qui, en vérité, n'ajoutent guère mais provoqueraient tout au plus de la distraction et nuiraient à la conception principale ; mais il les subordonne, il les atténue si bien dans l'ensemble qu'on les peut oublier, et c'est une preuve qu'il eût mieux fait de les omettre. Autre défaut, plus grave celui-ci, et fréquent chez le sculpteur, le groupe est conçu pour être considéré de face, et peut-être en se plaçant même légèrement vers la droite. De côté, ou vu par derrière, rien n'en subsiste. David d'Angers n'a point tort lorsqu'il lui reproche d'être construit « comme un bas-relief ».

Plusieurs statues érigées sur des places publiques, complètent, avec deux groupes placés dans des églises, son œuvre monumentale : *le Maréchal Bertrand* à Châteauroux, le *Maréchal Ney*, si violent de fougue réaliste et d'entraînement impétueux, au Carrefour de l'Observatoire à Paris, le *Gaspard Monge* de Beaune. Le savant, debout, en grand costume de professeur, culotte courte, habit à la française, long manteau rejeté sur l'épaule gauche, en perruque à rouleaux, est saisi dans le feu d'une démonstration. Loin de présenter la figuration banale d'un quelconque grand homme, une signification étrange se délie par le geste et l'attitude de ce grand simulacre de bronze. Le visage est contracté, le regard éclairé des profondeurs de l'intérieure pensée, les traits tendus, la bouche sèche aux lèvres précises confirment la courbure du bras droit soulevé, la main ramenée à distance vers le sein, paume infléchie, les doigts pliés, sous l'index qui mollement se soulève. En l'espace se définit ainsi une figure de la géométrie descriptive. Rude a interrogé d'anciens élèves, il a reproduit, en l'amplifiant, un geste familier du professeur, l'ayant jugé significatif. Au surplus, de la tête, même sens, aussi prodigieux, se dégage ; le buste isolément existe au Louvre, non moins surprenant et complet.

Par un analogue principe guidé avec certitude, Rude réussit où tant d'autres en vain se sont évertués. Il a édifié une *Jeanne d'Arc écoutant les voix* (pour le jardin du Luxembourg, mais placée actuellement au Louvre), et cette Jeanne d'Arc, debout, la main gauche sur un trophée d'armes, en costume paysan encore, la tête inclinée, attentive, la droite haussée et recourbée vers l'oreille, on la voit, on la sent, on l'entend qui écoute, miraculeusement, dans une attitude d'extase.

Le Maréchal de Saxe, enfin, pour Versailles, mais aussi conservé au Louvre, en armure se tient, ferme, volontaire, un peu rude, dans une attitude de commandement attentif; il observe et réfléchit dans le calme. Face différente de la conception du sculpteur, elle lui convient quand il dresse l'effigie charmante, un peu arrogante ou avantageuse, du *Louis XIII enfant* (statue grandeur naturelle et socle ciselé en argent, au Château de Dampierre); elle lui convient moins dans l'élaboration de ses deux groupes religieux dont la froideur contrarie la majesté sereine des lignes et l'ordonnance plus correcte que pathétique: *le Calvaire* (église Saint-Vincent-de-Paul); *le Baptême du Christ* (église de la Madeleine; plâtre à l'église de Ville-d'Avray).

Des portraits de contemporains, Rude s'est moins que ses prédécesseurs, que David d'Angers, complu à modeler des bustes. Ceux de Monge, plus haut cité, et celui de Louis David, celui de Devosge équivalent aux meilleurs de ses émules et de ses pairs. Le Louvre montre le *Buste de Madame Cabet*, nièce de l'artiste, épouse d'un de ses élèves, et depuis peu, un *Buste de jeune fille*, d'une grâce modeste et délicate tout à fait ravissante.



(Photo Bulloz)

Rude. Christ (Musée du Louvre).

Deux œuvres capitales, de sa dernière année, illustrent enfin la renommée du maître, au milieu des moulages de ses autres ouvrages, dans le musée de sa ville natale. En 1847, le Conseil Municipal de Dijon avait spontanément décrété de mettre à la disposition de son glorieux concitoyen une somme de 30.000 francs pour qu'il exécutât un groupe en marbre dont le sujet et les dimensions étaient abandonnés à son choix. « J'avais toujours désiré, écrit Rude dans son remerciement, d'avoir une figure de femme nue à exécuter ; je veux que celle-ci soit mon testament poétique ».

La jeunesse même, l'élancement svelte de la grâce adolescente, la mutine coquetterie, poétique et si puérilement décidée, la merveille neuve de la séduction virginale tourmentant l'éternel et profond désir qu'elle éveille et captive, le secret adorable de l'omnipotence fragile et souveraine de la beauté, n'est-ce cette *Hébé jouant avec l'aigle de Jupiter*, corps malicieux et pur, aux membres fermes, aux chairs tendres, aux hanches délicieusement incurvées, aux seins pleins et menus qui se dresse, triomphant et clair, parmi l'éploiement impatient des deux grandes ailes, tandis qu'un regard caressant et à la fois distant subjugue l'élan tendre et vaincu du rapace ?

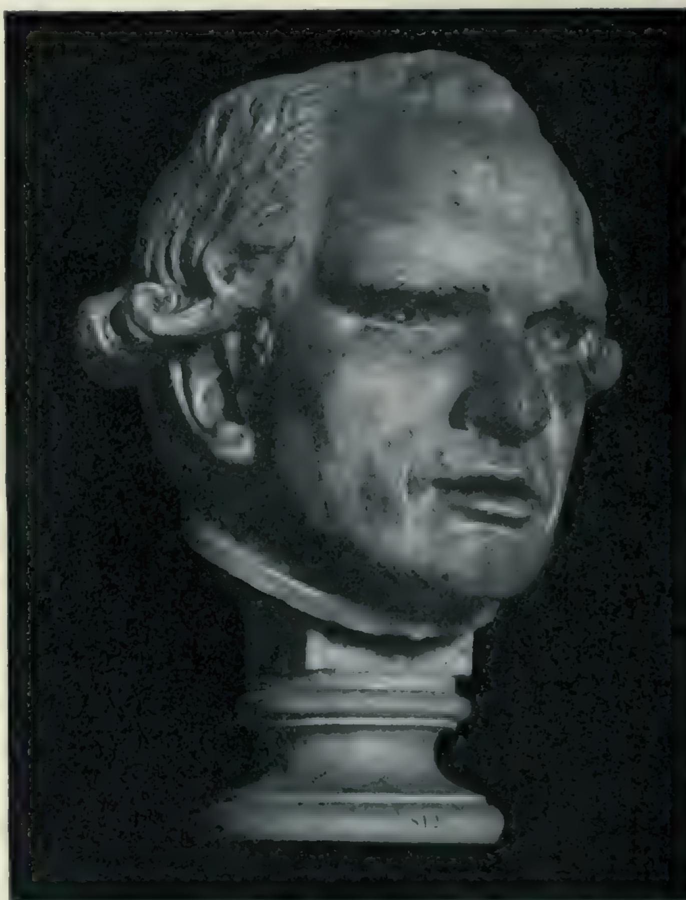
Testament poétique, ah certes! et universel symbole des réalités de l'âme et des passions bienfaisantes de l'humanité, des exigences souveraines de la vie; il se parachève et s'affirme par cette autre figure de marbre, qu'après la mort du maître son élève Cabet a mise au point, *l'Amour dominateur du monde*. L'adolescent, nu, assis, les ailes ramenées, tient sur son genou négligemment le flambeau ; mais son visage tout éclairé d'impérieuse pitié, de sérénité séductrice et presque de tristesse généreuse, se relève et songe, les yeux ardemment ouverts. Il y a là une puissance mystérieuse et nécessaire, inévitable, très douce à la

fois et inplacable. Nul ne l'a exprimée aussi tranquillement, ne l'a assise dans un calme d'une majesté aussi dépourvue de recherche ou d'effort : c'est la statue même de la primordiale et heureuse nécessité de qui les humains sans exception observent avec bonheur la dure et tendre loi.

Il n'y a d'acquisition véritable ou durable qui se puisse faire en dehors du domaine de l'Amour. Rude a passé sa vie à acquérir, non des richesses dont il n'avait cure, ni des honneurs, mais le vrai bien qui est, dans la sincérité et le culte de la beauté, l'accroissement de soi-même, la fusion de soi-même dans l'art et dans la nature.

Les élèves qu'il a formés plus à son exemple qu'à des dogmes ou à des routines rendent témoignage de sa magnanimité et de son désintéressement. Il avait voulu que son jeune élève Christophe qui travailla avec lui au monument de Cavaignac, y opposât également sa signature; le talent de Christophe, honorable et réfléchi, n'est point descendu à des compromissions ni à des malices qui flattent ou qui réduisent l'éloge, et cependant sa *Femme au Masque* (on connaît le haut poème que cette figure dicta à Baudelaire), d'une facture noble et décidée, ne manque ni de noblesse ni de beauté dans ses contours. Becquet était un artiste probe, et le favori, parce qu'il avait épousé la nièce du maître Martine. J.-B. Paul Cabet (1815-1876) outre une figure de Rude a exécuté pour la ville de Dijon une belle évocation de la *Résistance*, de 1870.

Autour de David d'Angers plutôt que de Rude, une phalange de sculpteurs jeunes se réclamait des principes de l'art romantique. Un de ceux de qui le souvenir est demeuré le plus vivace est Antoine-Augustin dit Auguste Préault, né à Paris en 1809, mort en 1879. C'était le fils d'un petit artisan et ses études au Collège Charlemagne n'avaient point été poussées très loin, quand, après avoir été apprenti dans un atelier d'ornemaniste, il entre chez David d'Angers. Bien qu'il eût été distingué par le maître, sa turbulence et son esprit de révolte, les théories exaltées qu'il développait devant ses condisciples semaient un tel trouble qu'il ne tarda pas à se voir congédier. Il travailla alors sous la direction de Moine, dont le calme et la correction semblent avoir pu tempérer la fougue de son élève.



(Photo Giraudon)
Rude. Buste de Monge (Musée du Louvre).

Il débute au Salon de 1833; l'année suivante son envoi, à l'exception d'un bas-relief, est refusé par le jury. David d'Angers qui ne lui garde pas rancune, s'intéresse à lui, lui procure des travaux. Il ne reparaît au Salon qu'en 1849, avec le modèle du *Christ* qui est à Saint-Ferdinand-des-Ternes. Il avait collaboré avec Moine au *Saint-Gervais* et au *Saint-Protais* de l'église Saint-Gervais, orné d'un buste en bronze et de deux figures d'enfants le *Monument commémoratif de l'abbé de l'Epée*, à l'église Saint-Roch, et il exécuta, dans la suite, des statues assez nombreuses: *Mansard* et *Le Nôtre*, pour Versailles, *Jacques Cœur* pour Bourges, le *Marceau* de la place des Epars à Chartres, un *Saint-Valère* pour l'église Sainte-Clotilde, une *Sainte-Catherine* au portail de St-Paul-St-Louis, et le *Cavalier Gaulois* à l'entrée du Pont d'Iéna. Préault, très apprécié des littérateurs, est soutenu, loué par eux; Michelet exalte la beauté des formes de ce *Cavalier*. Or, c'est précisément par l'hésitation, le manque de franchise, la mollesse dans l'établissement de ces formes que Préault perd son prestige; son existence se passa au milieu des discussions et des orages des cer-



(Photo Giraudon)

Rude. Jeanne d'Arc écoutant des voix (Musée du Louvre).

cles littéraires; les projets merveilleux qu'il n'eut jamais la puissance de réaliser, une verve de conteur sarcastique, l'improvisation amusante de boutades acérées, d'épigrammes et de mots cruels sur les contemporains lui assuraient dans ces milieux la plus grande popularité. Il s'honora de la faveur de Victor Hugo, de l'amitié de Gautier. Il abondait en vues originales. mais sa main n'était pas très habile; on a dit de lui, assez pittoresquement, que ce fut « un homme de génie à qui manquait le talent. »

Les grands médaillons en bronze, *Virgile, Dante*, que conserve le Louvre, grimacent insuffisants, tandis que les médaillons de moindre dimensions, *Sara Stedmann, Christophe Pittermann, Haureau*, plus simples, plus familiers, ne manquent point d'agrément. Au jardin du Luxembourg, la *statue de Clémence Isaure* parmi ces effigies des femmes illustres de France, si contournée, mièvre et maniérée que soit son attitude, n'en demeure pas moins, avec les deux statues de Clésinger, celle de Ramu et celle d'A. Dumont, la plus attirante, la plus sérieuse et intéressante.


Cabet. Buste de Rude (Musée de Dijon).

Jean-Bernard, ou, comme il signait en bon romantique, Jehan Duseigneur, ami également des poètes, outre qu'il a eu sa part des grands travaux dans les églises de Paris, à l'église du Marthoret à Riom, à la Cathédrale de Bordeaux, etc., et aussi à la Tour St-Jacques-la-Boucherie, n'est guère connu que pour la *Sainte-Agnès* de la Madeleine, la *Vierge* (1843) dans la chapelle des Frères hospitaliers de St-Jean-de-Dieu, une *Statue colossale de Dagobert* à Versaille, et principalement ce *Roland Furieux* du Musée du Louvre, qui fut, en 1881, son œuvre de début. On y admire, à coup sûr, une facture souple et mouvementée plutôt qu'expressive, parce que l'attitude du héros ne manque pas d'être plutôt théâtrale que naturelle, elle fait trop visiblement appel à l'attention du spectateur : Théophile Gautier l'a chanté :

Roland le paladin qui, l'écume à la bouche,
Sous un sourcil froncé, roule un œil fauve et louche,
Et sur les rocs aigus qu'il a déracinés,
Nu, enragé d'amour, du feu dans la narine,
Fait saillir les grands os de sa forte poitrine
Et tord ses membres enchaînés...

c'est bien cela : il fait saillir les os, il roule un œil fauve et louche...

La princesse Marie d'Orléans, seconde fille du roi des Français, élève de David d'Angers, travailla avec ardeur à la *Jeanne d'Arc* du Musée de Versailles, dont une réplique existe à l'hôtel de ville d'Orléans, aux *Anges* de la chaire à l'église de Brou, à Bourg. Très sérieusement éprise d'art et en particulier d'architecture, son influence fut favorable aux maîtres de son temps. Par malheur, après avoir, à vingt-quatre ans, épousé le duc de Wurtemberg, elle succomba à une longue maladie moins de deux ans plus tard (1839).

D'Etienne-Hippolyte Maindron, né à Champtoceaux (Maine-et-Loire) en 1801, mort en 1884, l'ouvrage capital jouit toujours d'une faveur insigne : c'est la *Valléda* qui est au jardin du Luxembourg, dont une réplique appartient au Louvre, une petite maquette en plâtre au musée de Rennes. Le modèle date de 1839, le marbre de 1844.

Debout, accoudée à un tronc d'arbre, « une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne... » Chateaubriand l'évoque agissant et chantant, Maindron la montre méditative, les yeux souriants gravement à sa pensée, l'extrémité de la main posée sous le menton. Ses jambes impatientes sont un peu fortes, comme il sied sans doute à une coureuse de bois, mais, dans sa pose gracieuse, elle donne à songer, avec sa jupe courte et les accessoires obligés rassemblés auprès d'elle, à une jeune ballerine qui attend son entrée.

Maindron avait aidé David d'Angers pour le fronton du Panthéon. Diverses œuvres un peu lourdes et ternes sont sorties de sa main : le *duc de la Rochefoucauld* devant l'église de Liancourt (Oise), *l'Amiral Buat*, au Père-Lachaise, le *Saint-Grégoire* du portique de la Madeleine, etc...

Mais de ces sculpteurs romantiques le plus intéressant, le seul, à vrai dire, qui se hausse au premier plan, c'est le génevois James Pradier, né en 1792, mort à Bougival en 1852.



JOUFFROY. JEUNE FILLE CONFIANT SON PREMIER SECRET A VENUS (Musée du Puy)

Il travaillait, comme son frère dans un atelier de sculpture en médaille, lorsque Denon eut l'occasion de le remarquer et réussit à le faire admettre comme élève chez Lemot en 1809. Il ne goûtait guère la rigueur académique, la manière austère de son maître, il ne s'inspirait que de la mollesse voluptueuse de Prudhon, ou des recherches un peu maniérées de Clodion. Déjà il s'était acquis, avec un métier irréprochable, un dessin d'une correction gracieuse quand, ayant obtenu le premier grand prix avec son bas-relief *Philoctète dans l'île de Lemnos*, il partit pour la Ville Eternelle. Il étudia l'antique, copia des morceaux de statuaire grecque avec passion, et prit aussitôt la déplorable habitude d'attacher peu d'attention au modèle vivant. Son habileté manuelle devint tôt prodigieuse, ainsi que son asservissement à ce qu'avaient fait les anciens. De plus il tenait à être, toute sa vie il fut aimable. Le succès lui vînt immédiat et l'entoura fidèlement jusqu'à son dernier soupir. A 35 ans il était membre de l'Institut. La société de Louis-Philippe raffolait de cette sculpture élégante où le raffinement sensuel et l'amour de la parure extérieure se greffaient avec tant de joliesse à la pureté des formes reprises aux grands marbres d'autrefois. C'est ce qu'exprimait le mot célèbre de Préault : « Pradier se met en route, chaque matin, pour Athènes, mais il s'arrête au quartier Bréda ». Baudelaire avec plus de rudesse traduisait (Salon de 1846) : « Il a passé sa vie à engraisser quelques torses antiques, et à ajuster sur leurs cous des coiffures de filles entretenues ». Il rendait d'ailleurs hommage à ses plus réels mérites, tout en faisant de justes réserves : « Ce qui prouve, écrivait-il, l'état pitoyable de la sculpture, c'est que M. Pradier en est le roi. Au moins celui-ci sait faire de la chair, et il a des délicatesses particulières du ciseau ; mais il ne possède ni l'imagination nécessaire aux grandes compositions, ni l'imagination du dessin. C'est un talent froid et académique ». La « reine des facultés » lui était complètement étrangère, en effet, et, néanmoins, il avait horreur de la copie servile de la nature, qui ne l'intéressait pas davantage. Ce qu'il copiait uniquement, c'est ce qu'il aimait dans l'art ancien ; il s'appropriait ce dont il faisait l'objet de son culte et de son admiration. Puis, ayant ainsi obtenu à bon compte le principal, la masse, les rapports ordonnés, l'effet d'ensemble de ses compositions, leur valeur décorative, il ne se souciait pas de les animer par l'expression d'un sentiment ou la profondeur d'une pensée ; il enjolivait, il ne s'occupait plus que de charmer.



Pradier. Léda (Musée d'Angers).

Quand il s'en tenait à des figurines légères, à des statuettes, cette séduction de la facture rapide et minutieuse suffisait sans doute, mais il était loin d'y borner ses ambitions. *Le Fils de Niobé* qui est au Musée du Louvre, d'une exécution molle, n'est qu'une figure d'étude (1822), mais il aborda à de nombreuses reprises la grande statuaire. Les colossales *statues de Lille* et *de Strasbourg* de la place de la Concorde ne sont pas pires que leurs compagnes, mais elles ne valent pas mieux ; le *Phidias*, le *Prométhée* du jardin des Tuileries manquent absolument de signification ; ni les statues de *Saint-Louis* à Aigues-Mortes, du *Général Damrémont*, du *duc de Montpensier* à Versailles, du *Philosophe Jouffroy* à Besançon, ni ses travaux aux monuments publics ou dans les églises :

Martyre de Saint-André, à Saint-Roch, *statue de l'Industrie* à la Bourse, *monument du duc de Berri*, à Versailles, bas-relief de la façade du Palais-Bourbon (en pendant à celui de Rude), ni même, vers la fin de sa carrière, *Monument Jean-Jacques Rousseau*, dans l'île Jean-Jacques Rousseau à Genève, n'auraient assuré la survie à sa renommée; la statue, à Versailles, en marbre, du *Duc d'Orléans* arrête davantage, non tant en raison, d'ailleurs, de la figure en ronde-bosse, mièvre et compassée, que des quatre figures de génies au piédestal et surtout des deux bas-reliefs assez mouvementés : *Le duc d'Orléans au siège d'Anvers ; Le duc d'Orléans au passage des Portes de Fer*.



(Photo Giraudon)
Pradier. Sapho (Musée du Louvre).

C'est où il a semé des nymphes, éveillé des grâces féminines que son talent est le plus en éveil. La *Fontaine Monumentale* de l'Esplanade à Nîmes, outre une *statue* sèche et roide de *la Ville de Nîmes*, s'orne des quatre figures du Rhône, du Gardon, et, souples et fines, des *Nymphes d'Eure et du Vistre*. Les *deux figures de la Comédie* dont il alourdit la base du monument de Molière, rue de Richelieu, sont médiocres; mais, graves et hautement délicieuses dans la contemplation réfléchie d'une gloire à la fois immortelle et défunte, les nobles *Victoires* de la crypte du Tombeau de Napoléon, le Dôme des Invalides, sont impressionnantes. Des bas-reliefs aussi, *quatre saints* sur fond d'or, à la Madeleine, *le Chemin de la Croix*, qu'il laissa inachevé, à Ste-Clotilde, plaisent au premier regard, quoique de valeur attachante ils soient totalement dénués. On ne pense pas à y revenir; on ne s'en souvient guère sitôt qu'on s'en est éloigné.

Pradier, voué à la religion des modes et des élégances n'en était pas moins épris de la glorieuse extase du nu. S'il excellait à les fondre, il eût été incapable d'en exalter le sens divin.

Psyché (Louvre) debout et charmante dans l'attitude ingénue de son jeune corps délicieux, attentive à peine au papillon dont le vol s'est posé sur la courbe flexueuse de son bras gauche, se couvre les jambes de draperies reprises à la Vénus de Milo, et ses cheveux sont ordonnés dans la coiffure la plus soignée, selon les recherches du jour.



(Photo Giraudon)
Pradier. La toilette d'Atalante (Musée du Louvre).

Atalante, de qui la tête, les regards n'existent pas, autant dire, tend au désir, innocemment, l'odorante fermeté d'un torse orné de petits seins bien pleins et délicats; ses jambes s'allongent selon une courbe jolie et finement suivie; les bras et les mains sont ravissants. Peut-être ces joliesses, puisées à des sources différentes, ne s'accordent-elles pas volontiers; n'importe, l'ensemble ravit et éveille l'intérêt.

La grande *Sapho*, l'ou-

vrage de Pradier le plus réputé, reproduit aussi souvent qu'il est vanté, est assise, allongée un peu; les mains qui ont laissé choir la lyre, ont saisi, croisées, le genou gauche un peu haussé; elle infléchit sur son cou mol et doux un visage absorbé et pensif; les yeux vagues, les oreilles tendrement saisies aux ondes d'une chevelure abondante et parée. Mais qui verrait ici Sapho? C'est une femme robuste, mûre et désirable, qu'un abandon alanguit dans une suite de rêverie un peu sombre. Rien de plus. Et sa robe surtout, légère, ondoyante, épousant les mouvements du corps, plissée et enveloppante, et les colliers, les joyaux du plus haut goût, voilà ce qui parvient à accuser, à mettre bien en valeur la grâce de ce corps noble et amoureux, qui doit se souvenir de l'*Ariane du Vatican*. Et voyez, comme à propos et sans abandon de cette pose, l'étoffe souple de la robe discrètement décolletée se soulève pour que l'œil s'enivre à voir monter et frémir la chair harmonieuse de ce beau sein.



(Photo Giraudon)
Paris. La fontaine Molière (Visconti-Seurre-Pradier).

Parfois Pradier dévoilait davantage ses desseins, et il exposait, dans un esprit de séduction plus directement avoué, ou une *Femme mettant son bas* ou une *Femme ôtant sa chemise*. Des scrupules l'en détournaient le plus souvent; on peut s'en plaindre; s'il réduisait le rôle et la portée de son art, une excuse peut s'invoquer: il y était excellent. Tout génie supérieur lui était refusé, l'art d'extraire de la pierre ou du bronze une expression, une signification. A cet égard, au Louvre encore, le *buste*, en bronze de *Maxime Ducamp* est bien le portrait le plus désastreux, le plus vide que l'on sache.

Apprenti tisserand chez son père à Bussière (Loire) puis ouvrier agricole, gardien de troupeaux taillant de petites figures en bois, selon l'image que l'on se fait volontiers de l'enfance de maint sculpteur, Denis Foyatier a vécu la légende. Des curés l'engageaient à essayer, pour l'ornement de leurs églises, d'exécuter des Vierges et des Saints. Ayant ainsi gagné un modeste pécule, il s'en fut à Lyon, où il travailla dans les ateliers de Chinard et de Marin. En 1817, il entrait à Paris, chez Lemot. Le Salon de 1819 lui décerne pour la statue qui y a été admise une médaille de deuxième classe. Il entre dans la voie traditionnelle. Le voici en Italie. De ce séjour il tire le même bénéfice que ses émules, les prix de Rome; désormais il sait copier, reproduire l'antique, s'en inspirer au point d'en usurper et d'en rendre les détails, après avoir pris soin d'en neutraliser les saillies, l'élan, d'en banaliser et d'en polir les surfaces.

Le *Spartacus* (Musée du Louvre) qui lui assura la vogue, n'est qu'un modèle d'académie qui pose, très étudié mais aussi fort banal. On y peut voir de la solidité, mais aucune valeur originale. Dans la même salle, *l'Amour* se présente, nu, dans la gracilité d'un corps sans accent, on croirait qu'il n'ose être personnel, et vaincre ni séduire. Peut-être découvrirait-on plus de qualités dans cette *Sieste*, ou grande femme allongée, demi-nue, sur un divan, le bras droit tombant, le gauche ramené vers les seins, tenant un livre

fermé. L'attitude n'est point déplaisante, ni à l'excès contournée; c'est beaucoup qu'elle ne déplaise, n'étalant pas la mièvrerie ni les intentions égrillardes d'un Pradier.

Il produisit beaucoup pour les églises. De même que Pradier il exécuta pour la Madeleine, en bas-reliefs, quatre *Saints sur fond d'or*. A Saint-Etienne-du-Mont, à Saint-Jacques-du-Haut-Pas, *la Vierge et l'Enfant*, un *Saint-Jacques*. Un *Saint-Mathieu*, à la façade de Saint-Vincent-de-Paul, et la figure plus souple dans sa dignité voilée de *la Foi*, à l'angle droit du fronton de Notre-Dame-de-Lorette.

Enfin, outre une statue de *Jacquart*, à Lyon, on lui doit le farouche et un tant soit peu mélodramatique *Cincinnatus* du jardin des Tuileries, la *Jeanne d'Arc* équestre de la place du Martroy, à Orléans.

Partout, c'est du bon travail, consciencieux, appliqué, solide, mais une maladresse lourde à exprimer quoique ce soit.

Des mérites spéciaux comment en dépister chez des artistes aussi routiniers, aussi soigneux de ne rien innover, de ne rien accentuer que les deux Seurre, par exemple, l'aîné, celui de la *statue de Molière*, rue de Richelieu, le jeune, celui du *Napoléon Ier* qui surmonta la colonne Vendôme de 1833 à 1862; que Pierre-Charles Simart, grand prix, membre de l'Institut, mort en 1857, auteur de figures colossales à l'ancienne barrière du Trône, du fronton du pavillon Denon, au Louvre (1851), de *dix bas-reliefs* au tombeau de Napoléon, etc..., que Jean-Jacques Feuchère (1807-1852), à qui sont dûs le *Bossuet* de la place Saint-Sulpice, la *Marie Stuart* du jardin du Luxembourg, un *Cavalier* au Pont d'Iéna, les statues en bronze de trois fontaines de la place de la Concorde, etc... Il avait débuté, à vingt-quatre ans, par une *Nymphe à la Coquille* et par une *Judith en prière*; puis un *Satan* (musée de Douai), un *David montrant aux Israélites la tête de Goliath* avaient affirmé son adhésion aux principes romantiques. Ce fut un artiste habile et délicat. Baudelaire, dans son salon de 1845, notait la belle qualité de son travail, mais il lui trouvait, non moins justement, dans son Salon de 1846, « le don d'une universalité désespérante : figures colossales, porte-allumettes, motifs d'orfèvrerie, bustes et bas-reliefs, il est capable de tout. » Et toujours même travail d'application, d'imitation, adresse des doigts, aucune personnalité. Il s'adonnait à l'art industriel, ce qui est fort bien, mais sans penser à en relever la valeur par des qualités particulières ni un accent nouveau.



(Photo Giraudon)
Etex. La Résistance. Arc de Triomphe (Musée du Louvre).

Parmi ces manouvriers Antoine Etex prend la consistance d'un artiste véritable. Sachons oublier un instant sa perfide conduite à l'égard de Rude. Il est certain que ses deux hauts-reliefs, *la Résistance*, *la Paix*, à l'Arc de Triomphe de l'Etoile, s'ils n'avaient point à supporter la comparaison écrasante, sont conçus et exécutés habilement, avec une probité d'artisan sérieux et réfléchi. Ils sont proportionnés dans l'emplacement qu'ils occupent à l'ensemble de l'édifice, qui n'en est point déséquilibré dans sa masse non plus que dans ses grandes lignes; ils présentent à l'esprit très suffisamment l'idée qu'ils prétendent symboliser, et ils n'arrêtent pas, au détriment de l'architecture, l'attention à leur beauté formidable et exclusive. Si on passe de ces deux groupes, non plus à celui de Rude, mais à celui de Cortot, quelle maîtrise calme, quelle sûreté.

Etex, fils d'un ornemaniste, élève aux Beaux-Arts de Dupaty puis de Pradier, était né à Paris en 1808. Son œuvre est d'une abondance rare. Les églises et

les monuments de Paris conservent de lui des groupes et des statues commandés par l'Etat et par la Ville. A la Madeleine, un *Saint-Augustin;* dans la salle des séances du Sénat, un *Charlemagne;* à l'hôpital Lariboisière, « *la Ville de Paris implorant Dieu pour les victimes du choléra* de 1832; le *Vauban* de l'église des Invalides, le *Saint-Louis* de la Place du Trône; *les Naufragés*, placés dans le parc Montsouris. A Versailles une *Blanche de Castille* est d'Etex; le *François Ier* de Cognac (statue équestre en bronze), une *statue d'Ingres* à Montauban, le *tombeau de Brizeux* dans « le lieu le plus sublime pour s'endormir pour l'éternité », le cimetière de Lorient... Des bustes innombrables; *Vigny*, *Géricault*, le *maréchal Fabert* sont les plus connus. Des bas-reliefs (*François de Rimini et Paolo Malatesta*, les *Médicis*...), des compositions et des figures auxquelles ne manquent la science ni l'agrément: *Nysias ou le jeune héros* (Musée de Caen), la *Mort d'Hyacinthe* (Lons-le-Saulnier modèle, puis marbre 1833), *la Joie Maternelle*, *la Douleur Maternelle*, dans le beau parc de Blossac à Poitiers, énumération vaine, incomplète et fastidieuse. Au Salon de 1842 parut l'*Olympia*, statue de marbre qu'on peut voir au Grand Trianon. C'était primitivement *la Pologne enchaînée implorant des libérateurs*. L'administration des Beaux-Arts refusa de l'accepter sous ce titre; Etex sans résistance se soumit et transforma en Olympia cette Pologne. Un groupe colossal (Musée de Lyon), datant de 1833, passe au sentiment de plusieurs pour son œuvre la plus caractéristique: *Caïn et sa race maudite de Dieu*. Il est permis de lui préférer des compositions moins théâtrales, un peu molles peut-être, comme la *Mort d'Hyacinthe* (Musée d'Angers), ou *Le jeune héros*.



(Photo Giraudon)

Foyatier. Spartacus (Musée du Louvre).

Cette fécondité de sculpteurs, attestée encore par une production incessante de modèles, d'esquisses, par une participation active à tous les concours, la présentation répétée de projets est, en grande partie, cause, sans doute, qu'il n'a jamais pu rien faire de complet, comme le remarque Baudelaire: « il y a chez lui une certaine fécondité de pensée qui se fait jour assez vite et qui nous plaît; mais des morceaux assez considérables déparent toujours son œuvre ». Souvent, s'il représente une femme, il arrive que « les épaules et le dos... ne sont pas dignes de ses hanches et de ses jambes ».

Plus fin, plus distingué, non moins habile, mais discret, François Jouffroy (1806-1882), prix de Rome en 1832, membre de l'Institut en 1857, marque une tendance vers une pureté classique acquise à l'aide de renoncements successifs.

Le grand groupe colossal au portail de l'église Saint-Gervais, le *Saint-Bernard* du Panthéon, déploient une certaine majesté pompeuse, ainsi que *la Protection* et *le Châtiment* allégoriques du Palais de Justice (façade

sur la place Dauphine); *la Poésie lyrique*, au contraire (façade de l'Opéra) se dresse, rigide et vacante. C'est, à vrai dire, à peu près uniformément, de la froideur.

Francisque-Joseph Duret (1804-1865) montre dans son talent aussi correct, aussi froid et non moins classique, une plus large envolée du style et de l'intention. Elève de Bosio, grand prix à 19 ans, avec Lemaire, membre de l'Institut depuis 1843, il fut nommé professeur en 1852. Son enseignement, particulièrement recherché et apprécié, se basait sur des principes excellents. Il honnissait le tour d'adresse, attachait moins de prix au métier qu'aux qualités d'observation. Il voulait qu'on vît à la fois juste et vite pour saisir d'un coup la vérité de la pose, du mouvement et le caractère. Ensuite il apprenait à construire, à établir avec soin les grandes lignes des figures, leurs aplombs; il habituait à vérifier le plus souvent les profils successifs et divers surtout à s'assurer des grands plans. Ebaucher après avoir bâti. Les détails viennent toujours assez tôt.

Suivant ces données, il fut lui-même un excellent praticien, et, s'il eût osé creuser, accuser davantage les plans significatifs, animer ses personnages, peut-être la masse des amateurs eût-elle moins goûté ses ouvrages, mais son nom devant la postérité se fût définitivement illustré. Certes ce ne sont pas des ouvrages méprisables que les bas-reliefs de Sainte-Clotilde, ou de Saint-Philippe-du-Roule, ni les autres travaux religieux, *le Sauveur*, *Saint-Gabriel* à la Madeleine, *le Christ*, marbre et pierre, à Saint-Vincent-de-Paul, le *Saint-Jean-Baptiste* à N.-D.-de-Lorette... Le premier succès lui vint en 1833 lorsqu'au salon où Rude montrait son *Jeune pêcheur napolitain*, Duret exposait la figure plus correcte et plus froide, mais très charmante, de son *Jeune pêcheur dansant la tarentelle*, qui, en bronze, est au Louvre, ainsi que le *Vendangeur improvisant*, de 1838.



(Photo Giraudon)

Duret. Jeune pêcheur dansant (Musée d'Aix).

De grands travaux de statuaire longuement l'ont occupé: *la Justice Consulaire* à la Bourse, l'*Amiral Brueys* à Uzès, les *deux vieillards* de bronze veillant à la porte du tombeau de Napoléon, un *Casimir Périer* à la Chambre des Députés, un *Molière* à Versailles, puis à la Comédie française, dans le vestibule, *la Tragédie*, crispée et froide, *la Comédie* non moins froide, et surtout *la statue assise de Rachel*, si fatale et si glaciale. Où il se hausse à un style large, il sait disposer avec goût, avec ampleur; le fronton du Nouveau Louvre, *la France protégeant ses enfants*, ne saurait être négligé parmi les belles œuvres de la statuaire française, et son *Saint-Michel terrassant le dragon* (Fontaine de la place Saint-Michel) est d'une belle entente décorative, d'un agencement heureux et presque grandiose. Il n'a manqué à Duret que de l'audace ou le feu débordant et l'enthousiasme. Il n'a su se montrer qu'harmonieux, mais dépourvu de flamme et de chaleur.

CHAPITRE IV

BARYE ET LES SCULPTEURS D'ANIMAUX

Les sculpteurs de petites figures — Danton le jeune — Honoré Daumier.

Art assyrien. La lionne blessée (British Museum). (Photo Librairie de France)



La routine de l'école, les idées générales que l'homme nourrissait sur sa propre nature et sur la dignité de son être pesaient, au début du XIX[e] siècle, d'une telle force sur les conceptions raisonnées ou sur le sentiment de soi-même par les artistes les plus libres ressenti ou développé, que, en dehors de l'espèce, l'esprit d'observation va pouvoir s'appliquer à la découverte de la vérité, et exercer les bienfaits d'une sagacité exempte de préjugés. David d'Angers butte à chaque pas, tâtonne, s'empêtre dans les entraves de la tradition; Rude d'un poing solide arrache les liens et crie avec une telle véhémence qu'on en est tout étourdi. La sûreté, la mesure ne sont pas de son fait. Il se révolte, il déplace l'équilibre. Quelqu'un va venir qui, de sang-froid, ouvre les yeux sur la nature, recueille avec patience les documents, les rapproche, les vérifie à la flamme de sa réflexion, de son émotion contenue, de son intelligence passionnée; quelqu'un à qui rien n'échappe, qui ne subit aucune règle, car il s'est tout appris à lui-même et ne cesse jusqu'au dernier souffle d'apprendre avec une avidité calme de mesurer, de comparer, d'expérimenter et de se rendre

compte sans aucun parti pris d'avance. Il anime de vie les créations de ses doigts, d'abord parce qu'il sait tout faire selon son vouloir, et ployer à son gré une matière sans résistance, et ensuite parce qu'il est, non moins envers soi qu'envers quiconque, d'une sincérité ne se démentant jamais, parce qu'il ne crée que selon les nécessités flagrantes et définitives, selon les exigences combinées de la matière, objet de son travail, et de son cerveau, qui, impérieux et conscient au point d'en apparaître impulsif et prédisposé, a délibéré ce travail, en domine, en dirige l'exécition.

Avant Antoine-Louis Barye, les animaux avaient eu leur part de représentation dans l'art sculptural.

Les chasses en bas-relief des monuments assyriens, la *Lionne blessée* du British Museum, le *Lion* du Louvre attestent suffisamment la connaissance qu'avaient des animaux ces formidables sculpteurs. En Egypte comme en Grèce, les animaux sont moins étudiés pour eux-mêmes qu'en raison des vertus symboliques que la religion leur attribue. Ne nous arrêtons pas aux dieux à tête de chat, d'épervier, ni même aux figurations plus serrées, plus observées, de lions ou de béliers que conservent les musées de Londres ou du Caire. Il n'y a pas lieu de faire ici une histoire fût-elle succincte de la sculpture des animaux. Je ne veux qu'insister sur ce point : jamais, à travers les âges, indépendamment de son rôle subordonné à l'égard de l'homme, ou du moins si exceptionnellement que c'est à peine si l'on en doit tenir compte, l'animal n'avait été étudié par le statuaire d'une façon désintéressée. Les Grecs, les Romains en font des attributs de la divinité ; les premiers chrétiens englobent dans l'image de certains animaux, agneau, poisson, ou lion, ou pélican, une intention mystique. Puis ils combinent les formes animales entre elles avec les formes humaines : les Anciens avaient ainsi imaginé le Sphinx, la Chimère, les sirènes, les centaures; le moyen âge aux bêtes ailées de l'Apocalypse, aux animaux symboles des Evangélistes, ajoute les fantastiques combinaisons de son bestiaire fabuleux. Les dragons, les griffons, les guivres, les tarasques, les gargouilles, les hippogriffes et les orques se développent en replis le plus souvent tortueux et menaçants. La Renaissance dissipe en se jouant cet amas sinistre de larves et de fantômes, observe avec lucidité et précision la nature, mais adopte encore les formes emblématiques et traditionnelles du blason, et maintient la représentation héraldique de lions ou de léopards empennés, d'aiglons, d'alérions, de merlettes et de licornes dans leurs attitudes et leurs mouvements convenus. La coutume s'en est perpétuée, et les fauves ou les rapaces soumis à l'empire des hommes ou destinés à l'allégorie se multiplient aux jardins royaux, aux seuils ou aux lambris des palais. Des règles s'imposent à l'artiste. Il n'étudie, n'observe, ne représente pas l'homme selon la vérité ni même la vraisemblance, lorsque la routine d'école lui impose une formule dont la signification ou la portée depuis longtemps s'est perdue; il n'étudie, n'observe, ne représente pas davantage l'animal selon la vérité ou la ressemblance; il ne s'en soucie à aucun degré.



(Photo Giraudon)

Art égyptien. Chien (Musée du Louvre).

Et c'est alors, et c'est ainsi, soudain, que, véridique, précis, studieux, non moins que plein d'une passion concentrée et maîtrisée, apparaît, réaliste, oui ! mais non moins animé d'une fougue puissamment et naturellement lyrique, ce génie qui renouvelle et recrée la vie, Antoine-Louis Barye. Il a compris que l'homme



(Photo Giraudon)

BARYE. LION *(Guichet des Tuileries)*

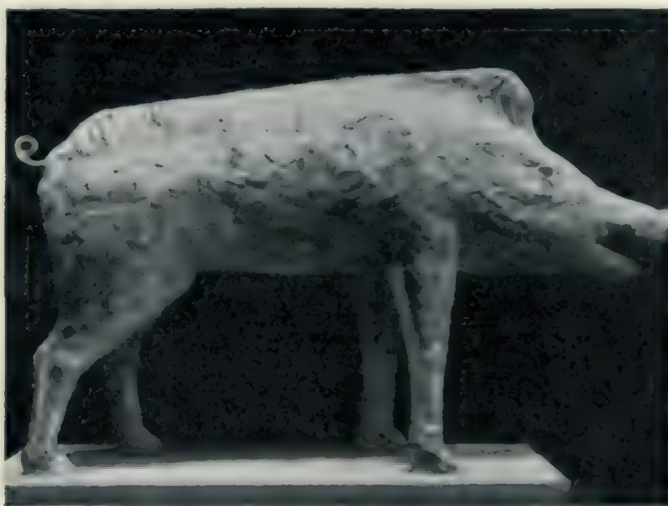
actuel est rendu impénétrable, a été faussé par la gangue des préventions, des conventions sociales, des hypocrisies de tenue, de bienséance, d'attitudes physiques ou morales, de mensonges dont sa substance est toute imbibée, et que, pour retrouver la vérité des passions primordiales, des instincts fonciers, secrets, des appétits, des désirs, des joies suprêmes, aussi bien que le délire des douleurs et le tourment implacable de souffrances se traduisant dans la torsion, la flexion, l'attitude des muscles et l'expression des visages ce n'est pas par l'homme qu'il sied de commencer; il convient de s'adresser d'abord aux êtres primitifs chez qui les impulsions de la nature ne sont subjugées par aucun artifice, qui se livrent sans masque à qui ose les contempler, aux animaux qui ne diffèrent des hommes qu'en ce qu'ils ignorent l'imposture et la dissimulation. Mais cette terrifiante conclusion, Barye se garde de la proclamer. Son art ne prêche, ni ne moralise. Si même il suggère de telles réflexions, les conséquences n'en sont point préméditées. Barye a songé simplement à douer les animaux, parce qu'il les aime et est parvenu à les connaître à force de patience et de volonté, de la vraie et sensible configuration que leur imprime la vie mouvante, instinctive, ingénue du désert ou des lieux libres qu'ils habitent. Il n'établit aucune comparaison.



(Photo Giraudon)
Bronze antique. Vache provenant d'Herculanum. (Bibliothèque Nationale).

Lorsque Barye, en 1831, obtint au Salon une seconde médaille avec son *Tigre dévorant un crocodile*, les conditions de son existence l'avaient, pour ainsi parler, amené à se choisir, sans qu'il s'en doutât, une voie nouvelle et inexplorée. Au même salon il exposait un *Saint-Sébastien*; en 1827 un *buste de jeune homme* et un *buste de jeune fille* qui ne semblent pas avoir particulièrement attiré l'attention du public ou de la critique.

Il n'existe pas de sculpteur, même des plus puissants parmi les anciens, à qui la matière, la dure pierre, en particulier le bronze, ait été soumis avec plus de précision, de rigueur à son gré ou de subtile ductilité qu'à Barye. Il n'était, en vérité, pas autre chose qu'un ouvrier, mais quel ouvrier ! fondeur, graveur, ciseleur, ornemaniste, orfèvre, et rien, absolument rien de ce qui concernait son métier, force ni délicatesse, ne lui était étranger, ne constituait pour lui une difficulté.



(Photo Giraudon)
Art romain. Commencement du IIIe siècle. Sanglier (Musée d'Orléans).

Son père, qui lui aussi était orfèvre, l'avait placé en apprentissage, avant qu'il eût accompli sa quatorzième année (il était né à Paris en 1796) chez un certain Fourier, graveur pour équipements militaires. Ensuite, on trouve le jeune apprenti qui, chez l'orfèvre Biennais, exécute des matrices en acier pour les *repoussés*. En 1812, la conscription le prend. Il est incorporé dans la brigade de topographie, où on l'emploie à modeler des plans en relief, puis versé dans le génie.

A dix-neuf ans, libéré, il a repris son métier ancien, mais désormais toutes ses heures libres il les emploie sans relâche à dessiner. Il parvient à se faire admettre dans les ateliers de Bosio (sculpture) et de Gros (peinture), en 1817. Ce qu'il a pu retirer de cet enseignement, surtout de l'enseignement de Bosio, rien de ce qu'il accomplit plus tard ne le révèle. Son caractère réfléchi, concentré déjà, ainsi qu'il se développa jusqu'à être jugé par tous ceux qui ont approché de



Art chrétien d'influence byzantine. Faces d'un sarcophage. Ravenne. (Photo Alinari)

lui, taciturne et renfermé, l'a détourné de toutes confidences. Il n'y devait d'ailleurs être que peu soumis puisque le premier concours (1819) auquel il prend part pour l'obtention du Prix de Rome, est un concours de gravure en médailles. Le travail de Barye est connu : *Milon de Crotone dévoré par un lion*. L'assurance, l'aisance, la grande manière de l'élève s'y montrent remarquables, mais évidemment le souvenir du chef-d'œuvre de Puget l'a fortement impressionné. Il n'eut pas le prix ; il ne l'eut pas davantage, en 1820, au concours de sculpture ; Jacquot lui fut préféré ; en 1821, ce fut Lemaire, et, en 1822, Seurre le jeune.

Les traverses de l'existence, au surplus, l'obligeaient à se remettre aux besognes industrielles. Il exécutait des modèles que l'orfèvre Fauconnier signait et vendait comme son travail personnel. Mais qu'importe ? Du moins les besoins matériels ne l'accablaient pas ; il pouvait employer ses loisirs à l'étude du dessin, de la gravure, du modelage. Heureux devons-nous être, s'écrie même un de ses biographes, qu'il n'ait triomphé à aucun de ses concours, que, au lieu d'aller à Rome subir les stérilisantes doctrines de la Villa Médicis, il se soit trouvé réduit à prendre quotidiennement le chemin du Jardin des Plantes !

C'est à cette époque, en effet, qu'il se prit d'un intérêt inlassable pour les animaux. Il ne les ravalait pas au rang d'accessoire, il les aimait pour eux-mêmes, cherchait, le crayon au doigt, pendant des journées entières, à surprendre le secret de leur structure, à



Art chrétien d'influence byzantine. Face d'un sarcophoge. Ravenne. (Photo Alinari)

fixer la naturelle flexibilité de leurs mouvements, à saisir le ressort de leurs bonds, de leur marche, de leurs arrêts brusques et défiants, de leurs étirements et le rythme caché de leurs longs repos. Leur physionomie à ses yeux s'animait d'expressions significatives ; il en scrutait l'occasion, le mobile, la nature ; il rêvait au développement farouche de leurs appétits, leur audace et de leur ruse, poussés par la voracité ou la férocité carnassière, dans les solitudes, les fourrés des tropiques et dans les jungles inextricables. Il devinait leurs ruses, leurs malices, leurs luttes acharnées, leurs vengeances inassouvies. Et il analysait, il mesurait, il admirait la convenance harmonieuse de leur squelette, de leur système musculaire aux exigences de leur faim ou de leur convoitise. Il comparait entre elles les particularités de leur construction, les possibilités variées de leur puissance ou de leur souplesse, qu'il trouvait invariablement et au mieux adaptées à leurs mœurs. Et ainsi le pénétrait une vénération religieuse pour le parfait équilibre de la nature ; comme tout se tient et se commande en toutes choses et de l'une à l'autre, et quel prodigieux, incomparable poème est l'Univers !

De la race animale son culte se communiquait à la magnificence des paysages, des bois et des rochers abrupts, aux éclairages crépusculaires sur les landes vastes, aux ciels ténébreux, comme en témoignent les peintures et les formidables aquarelles qu'il se plaisait, à chaque vacance à rapporter de Fontainebleau. La figure humaine, aux rares fois qu'il l'aborda, respirait ample, pacifique, simple, d'un souffle égal. Il sut être celui qui découvre sous les voiles arrangés et arrogants l'humble et essentielle vérité, et c'est parce qu'il fut si respectueusement attaché à reproduire la réalité qu'il put suggérer, avec une maîtrise simple et souveraine, le rêve éperdu et fabuleux où sa raison rejoignait son rêve, créer un monde, que jamais il n'avait vu, où les êtres, par son pouce modelés, vivent d'une vie intense, complète, indépendante.

Certes, en 1831, il n'avait point atteint ce degré ; il y progressait seulement. Il met à accuser la fougue de son tigre une sorte d'insistance que peu à peu il simplifiera en unifiant les plans, en élaguant la masse des détails où son observation s'arrête pour le moment avec trop de complaisance. On peut reprocher au bronze (placé au musée du Louvre) la massivité un peu opaque ; la bête pèse au socle dont elle semble ne se pouvoir détacher. De cela résulte, en dépit du vouloir prononcé de l'artiste, un manque, dans l'ensemble, de l'élan désiré, tandis que chaque partie à l'excès travaillée surabonde de saillie et d'effort. Au reste, de pareilles critiques ne s'énoncent qu'à la comparaison avec ce que Barye a produit plus tard. Il s'était d'un coup haussé à la plate-forme que ses émules et ses imitateurs n'ont jamais dépassée. Et, en 1831, la franchise de son audace tranquille et



Barye. Lionne et crocodile. (Photo Librairie de France)

véridique avait singulièrement frappé les amateurs.

Son innovation, inattendue, avait paralysé l'envie et les mauvais vouloirs. On l'en fit apercevoir, au salon suivant. Le *Lion au Serpent* souleva des enthousiasmes et déchaîna un concert de blâmes et de perfidies calculées dont l'auteur, à vrai dire, ne s'effaroucha guère. L'Etat acheta le groupe, le fit placer au jardin des Tuileries (terrasse du bord de l'eau). C'est une figure de bête, on le sait, hérissée, dans sa puissance, d'horreur et de dégoût en présence de l'enroulement informe du reptile qu'elle rencontre, hésitante à l'écraser ou à s'en détourner. Un double mouvement d'arrêt et d'avidité curieuse se contrebalance dans l'attitude du fauve, assis sur le sol, posant sur les pattes de devant arquées et prêtes à peser, tout le muffle et le regard intéressé, dédaigneux et menaçant.



(Photo Giraudon)
Barye. Lion et serpent. Jardin des Tuileries.

Les meilleurs des écrivains d'art le célèbrent, Gustave Planche, dont jamais l'admiration ne défaille, Théophile Gautier, qui, plus tard, se souvenant, écrivait (1866) : « Quel effet produisit le *Lion au Serpent*, le chef-d'œuvre peut-être de Barye ! A l'aspect de ce terrible et superbe animal, hérissant sa crinière inculte, crispant son mufle avec une colère pleine de dégoût, maintenant sous ses ongles d'airain le hideux reptile qui se redresse dans la convulsion d'une rage impuissante, tous les pauvres lions de marbre serrèrent leurs queues entre leurs jambes et faillirent laisser échapper la boule qui leur sert de contenance. Celui-là était un vrai lion de l'Atlas, majestueusement fauve, aux muscles invaincus et dont le *rictus* farouche n'affectait pas le sourire académique. Transporté du désert au jardin des Tuileries, il effrayait comme un lion réel... »

A la suite du Salon de 1833, le duc d'Orléans lui commande son célèbre surtout. Barye excellait à ces compositions où sa sûreté d'orfèvre parfait servait sa hardiesse d'artiste ardent et concentré. C'est dans le même esprit qu'il exécutait l'infinie série des petits bronzes, ou tourmentés et impétueux, ou calmes ou même un peu narquois, familiers et comiques, dont il soignait avec une dilection si patiente la ciselure, la patine, le rendu dans la masse et dans les moindres détails. Les jaloux et les ennemis du maître nouveau s'acharnèrent, et mirent à profit le mot réputé spirituel que lâcha à cette époque un imbécile détracteur : « ce ne sont là que des presse-papiers ». On en accabla, dans le ton sec des ironies affectées, le malheureux sculpteur, et on réussit enfin à fermer les portes du Salon à ces travaux, non d'art évidemment, mais de ciselure et d'orfèvrerie !



(Photo Giraudon)
Barye. Cavalier arabe attaqué par un serpent (Musée du Louvre).

Barye se résolut alors à ne plus exposer. Déjà il avait montré le *Lion au Repos* et *le Tigre* qui est à Lyon. Désormais, puisqu'on prétend qu'il n'est qu'un industriel, il aura recours aux seules ressources de l'industrie et du commerce. Avec l'aide de quelques bailleurs de fonds il acquit un atelier de fonderie. Il se passerait du concours d'autrui, et des Tamisier et des Honoré Gonon. Et, selon ses vœux, il réussit à merveille ; il exécuta des bronzes prodigieusement sensibles aux plus fines délicatesses, aux intentions les plus raffinées de sa vision. C'était la perfection même. Seulement, comme il ignorait les procédés de la réclame la plus élémentaire, qu'il n'avait cure du

placement et de la vente de ses produits, bientôt ses commanditaires mécontents exigèrent la restitution des capitaux aventurés. Barye, littéralement ruiné, se résigna ; il lui fallut vingt ans pour payer les 36.000 francs qu'on lui réclamait, et reconquérir un peu de calme et de sécurité. Ses modèles avaient servi de gages ; on n'avait pas manqué d'en faire des éditions qu'on ne l'invitait pas à surveiller ; en 1857 seulement il en rentra en possession !

Ces déboires ne sont pas uniques dans sa laborieuse et infortunée carrière. Lorsqu'on lui eût acheté *Le Lion au Repos* qui peut-être avec le *Lion au Serpent* est son chef-d'œuvre, ce magnifique Lion assis dans toute la majesté placide et indifférente de la force sûre de soi, l'administration des Beaux-Arts exigea du sculpteur qu'il lui en fournît un pendant, pour servir de bornes aux deux côtés d'une porte au pavillon de Flore sur le quai des Tuileries. Barye se rebiffa, et, comme l'on insistait, demanda pour ce travail un prix tellement élevé que la pauvre administration, sans renoncer à sa glorieuse idée d'obtenir un « pendant » à sa colossale garniture de cheminée, décida de se passer du concours de l'artiste. «On fit faire du lion un *retournage* à la mécanique : le produit ainsi obtenu », achève M. Arsène Alexandre, « regardait à droite, tandis que l'original regardait à gauche. Cela fut économique et criminel ». Mais cette monstruosité a été maintenue ; on la peut contempler ; le vrai et le faux lion demeurent côte à côte toujours gardiens du même seuil, devant le même palais. L'un a l'air hautain, superbe et éternel, l'autre tente de l'imiter, de l'air le plus maladroit et le plus stupide.



Barye. Aigle. Vautour dévorant une cigogne (Musée du Louvre). (Photo Giraudon)

Cet outrage officiel à l'honneur d'un artiste de génie ne suffisait pas encore à épuiser la mesquinerie à son détriment et l'incompréhension des gens en place.

La faveur du duc d'Orléans, dont Barye avait modelé un buste, lui était assurée depuis ses débuts. M. Thiers, ministre et bon courtisan, s'était empressé de le combler de promesses. On lui confierait la décoration totale de la place de la Concorde. Oh ! que cette

tâche entrevue devait surexciter l'espoir et l'imagination du sculpteur ! Bientôt on ne lui parla plus que d'orner les quatre piliers du pont ; puis de couronner d'un groupe colossal l'Arc de Triomphe de l'Etoile.

Barye, exalté, travaillait, cherchait, combinait, multipliait les esquisses. Au centre, Napoléon, debout sur le char triomphal, eût été flanqué de ses frères et de Murat son beau-frère ; au-dessous les douze maréchaux d'Empire auraient eu leur statue équestre. Ce projet par Chenavard imaginé, fut remplacé par un autre, et Barye en fournit une maquette : un aigle géant s'abattait sur l'Arc de l'Etoile, dans le frémissement de ses ailes déployées. Mais la Révolution de 1848 dissipa ces vains mirages. En compensation Barye se vit nommer conservateur de la galerie des plâtres, directeur de l'atelier des moulages au Musée du Louvre. L'année suivante, le nouveau directeur des musées nationaux, un sculpteur de profession et agréable aux gens du bon ton, M. de Nieuwerkerke lui retira cette place. Il supportait de lourdes charges de famille, il était harcelé par les créanciers, il ne vendait guère, le public des amateurs ne lui était point encore venu. En 1850 il reparut au salon. Son groupe puissant, original, *le Centaure et le Lapithe,* acheté par l'Etat, fut envoyé au Musée du Puy en Velay. En 1852, il donna le *Jaguar dévorant un lièvre* (Musée du Louvre). C'est pour lui la suprême satisfaction lorsque, en 1854, par l'entremise d'amis délicats, la situation, bien médiocre en ce qui concerne les honoraires, de professeur de dessin au Muséum lui est attribuée. Il partage ses heures entre le jardin et l'atelier. Il guette le moindre mouvement, il note le plus menu geste, le plus imperceptible changement d'attitude de ses modèles. Si l'un d'eux meurt, il assiste, avide de savoir, à l'autopsie, prend part à la dissection.



(Photo Giraudon)
Barye. Cerf sautant (Musée du Louvre).



(Photo Giraudon)
Barye. Cerf attaqué par un tigre (Musée du Louvre).

En même temps que les petits bronzes vont se multipliant, toujours aussi exacts d'observation précise et minutieuse, dans la réalité de leur allure et dans la mobilité naturelle de leur force expressive, l'art du sculpteur évoque, non point la bête captive, dolente et ennuyée des jardins zoologiques ou les compagnons dociles de notre existence quotidienne, chiens, chats, lapins, etc..., mais il éveille en l'esprit la vision des vastes étendues sauvages où erre le fauve, où jouent librement ses passions et ses instincts, où il règne en maître, en hôte souverain, insoucieux des hommes, indépendant et dominateur. Barye n'a jamais vu le désert ; néanmoins il ne l'a conçu, compris, recréé que par l'imagination. Mais son imagination surabondait de science avertie, et la sûreté d'une logique réfléchie le guidait par des chemins sans erreur. Ce n'est pas en vain qu'il avait assidument creusé les principes et les doctrines de Cuvier. Il savait que la forme et la nature du squelette et des muscles s'adaptaient harmonieusement aux fins qui les déterminent. Il inférait comme conséquence de leur structure et de leur souplesse mobile les mœurs, les impulsions du caractère et les désirs. Il n'a pas été seulement, aux deux sens du terme, un remarquable *naturaliste,* mais un prodigieux bâtisseur d'harmonie et de synthèse.

Quand il a taillé des figures d'êtres chimériques, mêlant à des formes animales une part de formes hu-

maines, un *Centaure*, le *Minotaure*, ces créatures de rêve apparaissent aussi vraies, aussi vivantes, aussi essentielles que celles dont il a saisi le moindre trait et l'aspect par l'étude et l'observation. La science historique en peut contester tout au plus l'authenticité ; si de tels êtres ont jamais existé, s'ils doivent ou peuvent exister, Barye les a vus tels qu'ils seront de toute nécessité ; leur construction est solide autant que subtile et ne saurait s'imaginer plus logique ni plus parfaite.

Grâce à des enrichissements récents, à des donations importantes le Musée du Louvre possède, non

« Les petites merveilles » conclut, de son côté, Edmond de Goncourt, « que toutes ces figurations de bêtes non seulement rendues avec les solides montants ou les fines nervures des pattes, les saillies et le jeu dans l'échine des osselets de l'épine dorsale, les rugosités et les flaccidités de la peau, les courants du pelage, le poil floconneux des dromadaires, la soie hirsute du sanglier, l'enveloppe cuirassée du pachyderme, le revêtement squameux de l'alligator, enfin avec la connaissance la plus étendue du détail local, particulier, mais le dirai-je avec quelque chose de plus encore, avec la physionomie morale, avec un peu de



Barye. Lion de la colonne de Juillet. (Photo Giraudon)

seulement plusieurs des groupes les plus considérables de Barye, mais aussi un grand nombre des pièces de dimension plus restreinte. C'est au sujet de celles-ci qu'il sied de relire l'instructive page de Charles Blanc où il vante cet « art de composer les fontes, de les jeter au moule, de les réparer. Il s'entendait mieux que personne à faire disparaître, par la ciselure, les accidents du moulage, les traces de la coulée, à purger le métal des croûtes que peut y laisser le contact de la fonte avec le sable. Il savait aussi à merveille modeler en vue du bronze : cela veut dire mettre à profit la densité et la légèreté du métal... Cela veut dire aussi prévoir la couleur que donneront les évidements, et profiter de l'extrême finesse de grain que présente le bronze pour serrer l'exécution, affirmer les plans, acérer les arêtes, creuser plus vivement les sillons, pousser jusqu'au bout la rigueur des formes, le rendu, le fini ».

l'âme des *frères inférieurs* de l'homme — le Maître, en ces œuvres qui n'ont souvent que le format d'un *presse-papiers*, montrant la passivité sereine des éléphants, l'intelligence espiègle des jeunes chiens, les fureurs cabriolantes des taureaux, les effarements peureux des lièvres, la mélancolie des biches couchées, le cou paresseusement allongé à terre ! Oh ! la robuste et puissante création ! Oh ! le surprenant bestiaire que ce petit monde de bronzes, pouvant tenir sur des étagères !

« Mais avant tout Barye est le Maître des Fauves, des Féroces, des Félins. C'est lui qui..., le premier, a surpris les palpitations de leurs flancs, le reniflement de leurs naseaux, le roulis sous-cutané des muscles carrés, en cette marche apaisée, où les os et les nerfs semblent flotter dans une peau trop large — et c'est encore lui, le premier, qui a forcé la dureté résistante

des métaux à rendre l'élasticité bondissante de ces animaux qu'habitent la Destruction et le Carnage ».

Son procédé consistait à construire, en premier lieu, de l'animal — après, bien entendu, avoir en de nombreux croquis, au Jardin des Plantes, noté ses poses et ses attitudes — un squelette, une armature articulée, dont il pliait, repliait, distendait ou étendait, selon les exigences de la passion à exprimer, les mouvements. Il concluait de la position des os au jeu coordonné de la musculature ; il comparait à ses notes, à ses croquis, et, de la sorte, ses plans et les particularités expressives nettement établis ,sans hésitation ni incertitude, il achevait sa figure, lui imprimait les apparences de l'élan, les contractions, les dilatations du corps impliquées par la structure générale et les habitudes particulières de l'espèce, rejetait le détail secondaire, accusait le détail caractéristique, insufflait à la matière une haleine harmonieuse et vivante. Son désir eût été de fondre à cire perdue, mais sa situation matérielle, toujours précaire, l'empêchait d'engager les frais d'un procédé à ce point dispendieux, qui l'eût obligé de vendre ses modèles extrêment cher. Il essaie de la galvanoplastie dont le rebutent les résultats secs et insuffisants. C'est le plus souvent de la fonte au sable qu'il fait usage. Mais comme il en contrôle avec minutie l'opération, comme il indique les retouches à faire, comme il hésite peu à sacrifier une épreuve qui ne le satisfait pas entièrement. Enfin il s'appliquait à douer le bronze obtenu de couleur au moyen d'une patine appropriée, avec « des lueurs de pierre dure sur le lisse des surfaces sombres..., patine vert-glauque de mer, patine à la nuance de bronze florentin, patine noirâtre jouant la patine des vieilles médailles, et surtout une patine brune dont le fauve est transpercé comme d'un rouge de rouille, et telle qu'on la voit dans le *Jaguar debout.* »



(Photo Giraudon)
Caïn. Lionne apportant à manger à ses petits.

Avec le même soin scrupuleux il exécutait d'incomparables modèles d'art décoratif, et ses candélabres, ses bougeoirs, aux belles figures de cerfs, dans un enroulement de feuilles et de fruits, ses flambeaux et ses encriers, et ses garde-feux, la pendule ornant un salon de l'hôtel Péreire. Il concilie à la vérité l'idéal, il dégage dans ses compositions la beauté par l'ampleur de son style et, par l'usage des lignes majestueuses, des plans solides, il équilibre magistralement les poses et les masses. Ses petits animaux sont des prodiges de dignité vraie et suggestive, même lorsque, dans l'*éléphant courant*, dans l'*Ours dans son Auge*, dans le *Singe monté sur un Gnou*, etc..., il ne se défend pas de souligner un élément comique, de gaîté franche ou d'ironie.

Ce côté familier distingue également les petites figures de genre que, surtout au début de sa carrière, Barye se divertit à achever. En 1833, on avait fort remarqué son *Charles VI dans la forêt du Mans*, que suivirent un *Cavalier du XVe siècle*, un *Charles VII victorieux*, un *Guerrier du Caucase*, un *Piqueur du temps de Louis XV*, etc... En même temps il s'exerçait à combiner aux formes humaines des formes animales soit par contraste, comme dans *Un guerrier tartare arrêtant un cheval*, un *Cavalier arabe tuant un sanglier*, soit par juxtaposition, comme dans les figures de Centaures, ou par imagination comme en dotant d'une forme en action la monstrueuse fiction du Minotaure. Outre *le Centaure et le Lapithe*, voici, en effet, *Thésée combattant le Minotaure*, *Thésée combattant le centaure Biénor*... Ses sujets sont innombrables, son labeur a été immense, ne se bornant pas même au double domaine de la ciselure et de la sculpture, mais aussi personnel, aussi nouveau et aussi puissant quand il aborde la peinture (on énumère de sa main au moins une centaine de tableaux et d'études à l'huile, la plupart des vues de la forêt de Fontainebleau), l'aquarelle qu'il a portée à un degré de maîtrise incomparable, la lithographie et, abondamment, pour s'en servir presque toujours mais aussi comme un but par soi-même, le dessin, son dessin à la fois si fouillé, si précis, si sobre et si grand.



(Photo Giraudon)

FRÉMIET. VELASQUEZ

Mais voici que des commandes de l'Etat lui sont faites. Outre le *Lion en Marche*, bas-relief qui symbolise, à la base de la Colonne de Juillet, la force concentrée et irrésistiblement vigilante du peuple, il eut à fournir pour l'église de la Madeleine une *Sainte-Clotilde*, œuvre correcte, discrète et digne, de second plan toutefois. Le *Napoléon équestre*, qui, de la Place du Diamant, à Ajaccio, flanqué de ses frères, domine la surface lumineuse de la baie splendide et emplit de sa sérénité triomphante la palpitation souveraine de l'atmosphère, sans emphase se dresse dans la vérité du costume, de l'attitude, de l'allure, le cheval et le cavalier, unis, solides, d'une justesse très observée.

Mais le chef-d'œuvre monumental de Barye, c'est, outre, au fronton du Pavillon Sully, *Napoléon dominant l'Histoire et les Arts*, et les *deux fleuves* au guichet de la Cour du Carrousel, encadrant au fronton *le Génie des Arts* de Mercié, ces quatre groupes en pierre qui, si haut qu'ils soient placés et malaisés à bien regarder, s'imposent par la forte structure, l'harmonie paisible et vigoureuse de leur sérénité décorative : placées en avant-corps et cimant la façade du pavillon Richelieu, *la Paix, la Guerre* s'opposent dans la majesté souveraine de leur allégorie où les figuures humaines se complètent du sens précisé par la présence d'un animal qui le renforce. De même, au pavillon Denon, *la Force protégeant le travail* se symbolise par le groupement d'un Hercule jeune et nu, assis, vigilant, sur l'échine apaisée d'un lion et accueillant du geste l'enfantelet qui s'appuie du coude sur sa cuisse; en regard, on trouve *l'Ordre comprimant les pervers*. Du Louvre nouveau ces quatre groupes sont les seuls où la statuaire a tenu compte des volontés implicites de cet ensemble architectural; nul autre n'absorbe et ne réfléchit, ne traduit et n'amplifie, mais ceux-là seuls, le poème de la pierre et du monument. D'un coup le faiseur de « presse-papiers », l'animalier, on dirait presque l'anecdotier des petits bronzes a atteint l'altitude simple et formidable des puissants *imagiers* des cathédrales. Que, vers la fin, l'existence de Barye ait été l'objet de quelques attentions et marquée de l'attribution de quelques honneurs officiels, Légion d'Honneur et Institut, ce n'est pas de cette maigre compensation que le noble artiste a pu tirer la conscience légitime de sa gloire. Il la portait, taciturne et assuré, en lui-même, et les manifestations extérieures ne provoquèrent jamais que son très juste dédain. Mais il eût recherché, dans la reconnaissance de son génie, des satisfactions d'une autre nature. Tout d'abord la possibilité d'assurer aux siens et à soi-même les gains qui permettent de vivre sans la préoccupation du lendemain ou de l'instant, et également d'être le maître de son temps, de ses travaux et de ses ouvrages, et, plus que toute autre chose sans doute, l'occasion d'entreprendre des ouvrages considérables, a peu près selon son choix et son goût, ainsi que pour une fois seulement il connut la joie d'en recevoir la commande, au Pavillon Richelieu et au Pavillon Denon.



(Photo Giraudon)
Frémiet. Chevaux de la fontaine de l'Observatoire.

Ainsi, prodigieux, magnanime et souverain sculpteur de figures, d'animaux et de groupes, Barye est mort en 1875, sans avoir pu peut-être donner la mesure entière de son génie.

Quelle émouvante vision, non seulement de la vie et des passions du fauve, est issue du ciseau et du cerveau de Barye, mais aussi de l'être primitif, secret, de l'animal, du mammifère livré à ses appétits, à ses instincts, aux élans carnassiers ou fourbes de sa nature. Oui, dans la bête l'homme est caché et se retrouve ; la civilisation, les mœurs policées, qu'est tout cela? De faux semblants, des masques, de la parade et de vains atours. Les manifestations, les manières se plient à des convenances dont quelques candeurs demeurent dupes, et la parole, la réflexion presque partout prêtent une aide persuasive aux hypocrisies et aux impostures. Seulement, dans les occasions suprêmes, l'instinct qui convoite, qui halète de cruauté ou de la soif du car-

nage, de l'orgueil du stupre ou de la domination crève l'enveloppe et se déchaîne impérieusement. Voilà ce qui, dans la majesté des formes vraies surprises et fixées dans l'art, à jamais, idéalisées d'être si profondément observées et authentiques, se lit à chaque page de la statuaire géante ou minuscule de Barye. Les autres animaliers se sont au contraire écartés de l'homme parce qu'il ne leur était pas possible de le décrire; ils se sont rapprochés de la bête parce que la tâche leur en a paru plus facile. Ah ! susciter le rêve, l'épouvante et la grande harmonie de l'homme à soi-même livré à travers l'apparence réalisée des animaux, et leur ressemblance latente, c'est le miracle de Barye, c'est ce que ne saurait suggérer aucun autre sculpteur de talent, ramassant et continuant la formule des animaux, comme les classiques et les romantiques poursuivent la représentation par formules académiques de l'homme, sans accent et sans signification, soit morale, soit décorative.

Non seulement y ont défailli les regrettables Plantard ou Fratin qu'on prétendait lui opposer de son vivant, mais de meilleurs sculpteurs, très épris de vérité et de la forme extérieure, tels que Cain, par exemple, et que Frémiet.

Un élève de Cortot, Pierre-Louis Rouillard (1820-1881) a conservé une réputation d'habileté consommée et de conscience. Il a sculpté des *Lions* pour le pont d'Arles, des *Aigles* pour l'Opéra, quatre groupes d'animaux en bronze pour une cour intérieure du Nouveau Louvre, et surtout une frise, *Combat de Taureaux*, son œuvre la plus fougueuse, qui orne la façade du palais de Belerbey.

Il avait, après Barye, été le maître de Louis Navatel, dit Louis Vidal, né en 1831, de qui le Musée de Nîmes, sa ville natale, conserve un très puissant *Taureau*, le Musée de Nantes une *lionne*, le Musée d'Orléans une noble *Panthère Couchée*. On peut voir de lui encore, au Ministère des Beaux-Arts un beau *Cerf Mourant*. Il donnait mieux que des espérances, il était en passe de devenir un animalier, même à côté de Barye, estimable, lorsque le malheureux artiste devint aveugle. Plein d'un admirable courage, il ne cessa point de modeler, étudiant ses modèles en les palpant. Il mourut, à l'hospice des Quinze-Vingts, en 1892.


(Photo Giraudon)
Frémiet. Eléphant et Singe (Paris-Trocadéro).

Pierre-Jules Mène (1810-1879) ne manquait ni d'un savoir subtil, ni d'une certaine vivacité de l'expression. Parfois il associait à la représentation des animaux quelque figure humaine en action, comme dans l'élégant groupe : *Valet de Chiens à cheval menant sa harde* qui parut au Salon de 1870, dans *le Fauconnier* encore ou dans *le Veneur* qui figurait autrefois au Musée du Luxembourg. Mais le plus souvent il ne s'occupait guère que des animaux, s'intéressait à la *panthère se jetant sur un chevreuil*, à un *Combat de Cerfs*, à un *bélier* (bas-relief), à *trois chiens dans un terrier*, etc.., petits groupes d'un caractère assez volontiers anecdotique. Lorsqu'il se fit éditeur en bronzes de fantaisie, il acquit promptement la grande vogue.

Son gendre, Auguste Cain (1822-1894) lui était associé. Elève de Rude, très tôt il avait abandonné la figure humaine pour l'étude des animaux. Doué d'une robustesse saine et d'une solidité suffisamment souple, il se plaisait à représenter, chassant ou assouvissant leurs appétits, les grands fauves, les buffles, les oiseaux de proie. Pour peu qu'on s'arrête à la puissance ornementale, appuyée sur des représentations sincères et observées, il fut, de tous les animaliers, celui dont le style est le moins éloigné du style de Barye. Mais c'est le superficiel confronté à l'âme pro-

fonde. N'importe, il y a de la beauté mouvementée et de la grandeur dans l'*Aigle chassant un vautour* (1857), dans les *Lionnes Couchées*, le *Tigre étouffant un Crocodile* du Jardin des Tuileries, dans le *Lion à l'Autruche* du Jardin du Luxembourg, le *Cheval* du bassin du Trocadéro, etc..., et il met du soin dans le traitement technique de ces grands bronzes.

Le plus illustre, le plus justement réputé sans doute des animaliers vivant à la fin du XIX[e] siècle est un neveu et élève de Rude encore, Emmanuel Frémiet, né en 1824. Il avait débuté par être employé au moulage des pièces anatomiques du Musée Orfila; de là il prit le chemin du Muséum et de la ménagerie du Jardin des Plantes, et, enfin, il apparaît au Salon de 1843. Sa longue et féconde carrière se poursuit sans heurt ni déboires jusqu'à la fin. De nombreuses statues équestres: le *Napoléon* de Grenoble, le *Vélasquez* à la rose d'or (devant la Colonnade du Louvre), le rude et pesant *Etienne Marcel* de l'hôtel de ville, vers le quai, tel *héraut d'armes*, tel *porte falot à cheval*, le *Louis d'Orléans* de Pierrefonds, et par dessus tout, la *Jeanne d'Arc* en bronze doré, l'oriflamme à la main, menue dans son corselet et sur ce cheval rude et trapu, marquent les étapes de son abondante production. Elle aboutit au *Ferdinand de Lesseps* de Port-Saïd, à deux des groupes de *Renommées et de Pégases dorés* sur les pylônes du Pont Alexandre III. Il se plaisait à modeler, selon la nature, des têtes lourdes et hideuses de gorilles, des bêtes en attitudes pesantes, à confronter la monstruosité animale au nu élégant d'une femme captée et déchirée, à forcer les allures stupides et massives ou à exagérer l'emphase du cheval tenu à un pas de parade. Parfois ses travaux, poussés dans un sens uniquement décoratif, avaient parfaitement réussi Mais, balourdise, insouciance, défaillance du goût ou défi au hasard, ces réussites où il se complaisait, manquaient d'équilibre et d'harmonie, et il ne craignait pas de présenter ses *Dénicheurs d'oursons*, un groupe véritablement au-dessous du médiocre, ou le déplorable bas-relief à la façade du Museum... Et puis il acceptait, que dis-je? il recherchait d'obtenir des effets faciles et grossiers par les patines choquantes du bronze doré, ce clinquant, par l'emploi de matières séduisantes à l'œil, mais dont l'usage, n'accueillant pas la gravité d'une pensée d'art, réduit, à quelque dimension qu'on l'offre, une œuvre de sculpture à ne paraître exécutée que pour l'amusement superficiel de l'œil, ou pour le séduire et le réjouir un instant, en dehors de tout espoir d'éternité.



(Photo Giraudon)
Frémiet. Jeanne d'Arc (Paris, place des Pyramides).

C'est un problème sérieux que le choix d'une matière. La pierre, le bronze et le plâtre si accueillants au frisson des lumières, aux approfondissements gradués des ombres, valent mieux même que le marbre, du moins de Carrare et tous ceux dont la surface lisse et brillante demeure dure et impénétrable aux éclairages ou à l'effleurement des intimes palpitations. Le marbre de Paros, le marbre pentélique, plus grenu, et discrètement empourpré ou doré, imite les pores de la peau féminine, et, vieilli, chez les An-

tiques, boit l'ivresse des espaces et des atmosphères parmi lesquels il se fond harmonieusement. Mais l'albâtre, l'onyx, les pierres rares et fortement colorées détruisent et offusquent l'effusion pensive du rêve et l'épanouissement d'impressions lentes et durables. Autre chose est de chercher à rendre la pierre plus vivante en la colorant, ensuite, pour préciser et diversifier les éléments expressifs ou décoratifs. Quand l'effet de la couleur provient, non plus de la matière qui l'impose brute et invariable, mais de l'artiste, elle prend rang au nombre des éléments sensibles dont il a charge de calculer, de coordonner l'importance; c'est un de ces éléments *intellectuels* dont Léonard de Vinci recommandait la mise au point.

Frémiet n'est ni le dernier ni le pire des sculpteurs animaliers qui aient plongé dans cette erreur qu'une pierre par ses nuances ou changeantes ou puissantes ajouterait à la valeur de l'œuvre. M. Gardet a donné des *Chiens danois* dans une pierre à fond bleu qui approximativement évoque, mais durcie et dépourvue de souplesse, le pelage de ces bêtes de luxe, élégantes et élancées. De lui sont aussi les *Tigres* et *Lions* du château de Vaux-le-Vicomte, les *Panthères* du musée du Luxembourg, le *Tigre* et le *Bison* en bronze qui gardent la porte du Musée de Laval, les *Lions et Enfants* du Pont Alexandre III. Le goût du gracieux, du séduisant l'emporte sur la grandeur farouche et le sentiment de la dignité. Voici des fauves qui s'apprivoisent et songent à plaire plutôt qu'à terrifier.

Déjà Auguste-André Lançon (1836-1886), élève de l'école des Beaux-Arts de Lyon, en même temps que peintre animalier et que peintre militaire, sculpteur animalier indiquait vers cette facture adoucie une tendance. M. Victor Peter l'eût suivie également dans ses petits groupes, *le Lion et le Rat*, *Lionne et lionceaux*, *Jeunes Oursons*, l'*Arabe et son cheval*, si, d'une résolution plus ferme et plus franche il n'avait collaboré aux statues équestres de Mercié (*Guillaume II de Hollande*, à Luxembourg...) et de Falguière (*le Général Paz*, à Buenos-Ayres...). C'est lui également qui, Falguière mort, a achevé le monument Pasteur, de Paris.



(Photo Giraudon)
Daumier, Ratapoil (Musée de Marseille).

A la statuaire de caractère et de recherches d'expression, allant parfois jusqu'à l'anecdote, et se plaisant, pour évoquer les jeux ou les chasses des animaux, à des groupements de petite dimension, se peut, par ces côtés, se rattacher une autre petite sculpture, pratiquée d'ailleurs souvent, et comme épisodes passagers, par des peintres. De Géricault, de Prud'hon même à Meissonier les exemples sont nombreux. La sculpture d'un Degas va plus loin, la sculpture d'un Renoir va plus haut et rejoint par certaines volontés de facture large et simple l'art d'un Maillol.

Mais ici il suffit de s'attarder quelque peu à la sculpture caricaturale imaginée et mise à la mode vers mil huit cent trente, en pleine période de lutte romantique, par Jean-Pierre Dantan, dit Dantan le Jeune, frère d'Antoine-Laurent, et élève, comme lui, de Bosio. Les premières charges qu'il exposa dans le salon de Cicéri décidèrent du succès. Bientôt s'ouvrait au passage des Panoramas le Musée Dantan, où toute femme à la mode, toute actrice connue, tout homme jouissant de la célébrité ou notoire un jour, pouvait retrouver sa ressemblance outrée selon des formes divertissantes, avec plus d'esprit d'ailleurs que de méchanceté ! Qui n'a rencontré ce *Victor Hugo* au front démesuré, ce *Balzac* aux cheveux longs sous un feutre

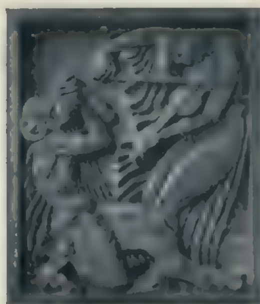
énorme, ce *Paganini*, squelette dégingandé, ce *Rossini* pachyderme, et tous ces types aux vêtements fripés, aux gestes excessifs, aux nez en trombes prolongés ou trop courts, toute cette humanité dérisoire, propre à divertir principalement les contemporains. Dantan le jeune n'abandonnait pas néanmoins la sculpture sérieuse; il existe de lui une statue de *Boïeldieu* à Rouen, dans la cour du Carrousel un *Philibert Delorme*, et des bustes assez nombreux.

Autrement frappant et puissant le tempérament d'un Honoré Daumier. Celui-là aussi manie la cire ou la glaise et présente les ressemblances de ses contemporains sous des dehors où leurs caractéristiques étaient exaspérées. Mais ce n'était pas pour lui un jeu plus ou moins délicat et léger. Il poursuivait dans le rendu excessif des traits du visage la représentation des mobiles secrets de l'âme, des travers de l'intelligence, le ridicule des emphases morales ou élocutoires, les mensonges de l'attitude et de la parade éternelle. Et les portraits-charges ainsi compris, avant de les dessiner et de les reproduire au moyen de la lithographie, il les modelait de doigts fiévreux dans une tribune de la Chambre, dans les cérémonies officielles, partout où il pouvait surprendre et saisir son modèle dans le feu de l'action, dans l'étalage majestueux de sa faconde et de ses prétentions.

Il n'est donc pas surprenant que le magnanime artiste ait aussi, à ses heures, cherché à dresser, selon son caprice, des œuvres vraies et définitives de sculpteur vrai et profond.

Au Musée de Marseille, la statuette nerveuse, violente en son apaisement simulé, de Ratapoil, le provocateur rageur, en ses vêtements de coupe militaire délabrés, la redingote serrée aux basques flottantes, le haut de forme évasé et trop profond posé de côté, l'impériale roguement étalée, la droite dormant sur le fort gourdin. Toute la philosophie d'une époque sociale s'y résume. Elle est effrayante, et d'une puissance ramassée, d'une fougue de modelé, d'une justesse de mouvement, d'une sûreté, qu'on retrouve aussi ample, aussi vigoureuse, aussi pleinement grande et belle dans la composition d'un emportement si magnifique qui se nomme *les Fugitifs*.

Voilà, celui-là, par l'audace de vérité, l'exaltation tempérée par la sûreté de la facture, la générosité des recherches et des intentions, le frère véridique, par l'âme, le cœur et la volonté, d'Antoine-Louis Barye : le seul parmi les sculpteurs de ce temps.





Carpeaux. Ugolin. (Jardin des Tuileries). (Photo Giraudon).



Carpeaux. Fronton du Pavillon de Flore. (Photo Giraudon)

CHAPITRE V

CARPEAUX, Historiographe du Second Empire

Les Chefs d'Atelier : Clesinger.



E meilleur moyen de voir à quel point Carpeaux s'identifie, s'incorpore à son époque, l'exprime à fond, et mieux peut-être que tous autres peintres, sculpteurs, romanciers ou historiens du second Empire, est de suivre le fils du maçon valenciennois en son évolution, depuis les plus humbles débuts, jusqu'au moment glorieux où, à force de génie et de volonté, il a conquis cette société qu'il rêvait de séduire.

Carpeaux naît d'humble souche, et sa vie durant, bien que la Cour, les salons et Compiègne l'aient affiné, il gardera cet air un peu « rude et grossier » de carrier, noté par les Goncourt, dès leur première rencontre avec lui, en 1865, chez Burty. Or Carpeaux, à cette date, avait trente-huit ans déjà, étant né en 1827 dans la brumeuse ville du Nord qui fut le berceau du miniaturiste Beauneveu, du fresquiste Simon Marmion, et de Watteau. « Ce Carpeaux, disent les Goncourt, une nature de nervosité, d'emportement, d'exaltation... Ce Carpeaux : une figure fruste toujours en mouvement, avec des muscles changeant continuellement de place, et avec des yeux d'ouvrier en colère; — la fièvre du génie dans une enveloppe de marbrier ».

Il était impossible de mieux voir, de mieux deviner

que ne firent les écrivains. Carpeaux est demeuré aujourd'hui un des grands artistes, non seulement de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, mais du dix-neuvième siècle tout entier, un sculpteur de fine et forte lignée, continuateur et égal, dans ses œuvres de maîtrise, de ceux qui ont eu la perception et l'amour de la vie, qui se sont exaltés devant les spectacles des corps vivants, et ont su communiquer leur ivresse à la matière.

Carpeaux, d'abord élève d'un honorable maître local nommé Bernard, fut initié à la sculpture par un de ses cousins, nature ardente et révolutionnaire, nommé Victor Liet, qui lui communiqua son aversion pour les mensonges de l'art académique, le mit à l'étude d'après nature et le conduisit à Paris, rue d'Enfer, chez François Rude.

On s'est demandé jusqu'à quel point Carpeaux a été l'élève de Rude. Il est d'abord certain qu'il fut fort assidu auprès du vieux maître bourguignon dant il reçut des principes et de précieux conseils; mais, par la suite, son assiduité s'amoindrit, ses visites s'espacèrent tant et tant, qu'on ne le vit presque plus rue d'Enfer. Rude finit par en faire la remarque et cet abandon le remplit de tristesse. Carpeaux, mordu de l'ambition du prix de Rome, craignait-il, comme l'ont insinué quelques uns de ses camarades, de se compromettre à fréquenter un maître étranger à l'Institut? Ce n'est pas impossible... Mais, sans approfondir ce point, profitons du passage de Carpeaux chez Rude, pour rappeler ce qu'était l'enseignement de ce grand homme; enseignement contradictoire à l'esthétique officielle, Rude n'admettant sous aucun prétexte, que l'on trichât avec le modèle. On apprenait de lui la construction rigoureuse, géométrique, du corps humain... « On ne s'élève pas plus haut que la nature... Copiez la nature... Soyez vrais du fond à la surface... Laissez aux impuissants la manie d'arranger, d'embellir.. Sculpter, c'est dessiner en ronde-bosse suivant les trois dimensions. Si votre dessin n'est pas absolument net en tous les profils du modèle, votre sculpture est mauvaise. . Ce n'est que par l'observation continue du réel qu'on est vraiment sûr de soi et *affranchi* des formules... Pour plus de sûreté en votre travail, ne balancez pas à vous servir de moyens mathématiques, tel que le compas pour les mesures et, le fil à plomb pour l'équilibre des poses... » Ainsi, en son bel ouvrage, le fait parler Louis de Fourcaud. Professeur, Rude ne voulait voir que la forme et il la séparait résolument de toute idée Il apprenait à sculpter et non pas à penser. « On peut ce que l'on veut » aimait-il à dire. Formule un tantinet aventureuse, exacte dans le cas présent, le sujet étant un Carpeaux.



(Photo Giraudon).
Carpeaux. Buste de Gérôme.
(Musée du Louvre).

Carpeaux entra chez Rude, déjà émancipé, ne souhaitant que d'apprendre mieux le métier de son art. Carpeaux se soumit de toute sa volonté et de tout son cœur à la discipline de Rude, ne redouta aucun des scrupules de la construction géométrique et du dessin par les profils. « M. Rude rend ses élèves praticiens » écrit Carpeaux, « tandis qu'à l'Ecole tout ne se fait que par le secours de l'œil. » Rude connaissait son métier au point de pouvoir dire : « Je ferais de la sculpture au fond d'un puits ». Et l'on a retenu le mot de David d'Angers : « Vous pourriez couper la tête à Carpeaux, ses doigts continueraient à modeler l'argile ».

L'adolescent têtu voulait le prix de Rome; il l'obtint à la troisième fois, avec un *Hector implorant les dieux pour son fils Astyanax*, qui atteste une recherche d'effet dramatique un peu arbitraire, servie par une pratique fort savante.

Au fond, ce fort en thème, ce lauréat, reste le disciple de Rude et se réclame de lui. C'est vers Rude que le ramènent toujours ses vrais instincts. Sans le groupe de la *Marseillaise* à l'Arc de Triomphe, le groupe de la *Danse* à l'Opéra, n'aurait ni son mouve-



Photo Giraudon)

CARPEAUX. FONTAINE DE L'OBSERVATOIRE

ment, ni sans doute sa puissante exubérance. Les deux chefs-d'œuvre, si franchement différenciés qu'ils soient, sont visiblement apparentés et les deux auteurs nous apparaissent en des rapports de maître à disciple. Seulement Carpeaux ne ressemble pas à Rude comme un copiste, il se rattache à lui ainsi qu'un producteur indépendant à un haut initiateur.

David d'Angers le compta quelque temps parmi ses élèves, et Duret aussi. Mais j'y insiste, c'est Rude qui le hante. Son premier chef-d'œuvre romain, le *Pêcheur napolitain*, n'est-il pas un hommage à l'auteur de l'*Enfant à la tortue?* Ne se fait-il pas expédier de Paris la tête de l'Enfant « pour le consulter » et, « surtout, que je l'aie avant le moulage de ma figure! » Et il ajoute: « Hébert m'assure que ma statue peut supporter le voisinage de celle de mon cher maître Rude... je n'ose y croire. » Mais, à Rome et à Florence, Carpeaux a pris contact avec la Renaissance. Et Michel-Ange le « consolait de suite ». Jamais dévotion plus agissante et passionnée ne fut dédiée par un artite à un aîné. Encore que le personnage d'*Ugolin* que J.-B. Carpeaux va exécuter à Rome (malgré l'étonnant veto opposé par le directeur Schnetz) fasse penser à Bandivelli plutôt qu'à Michel-Ange, l'hommage au dieu de la Sixtine se détermine nettement en l'ensemble de la composition.

Ce fut une lecture de Dante et l'étude du *Laocoon* qui inspirèrent à Carpeaux cet ouvrage si passionnément discuté; quels qu'en soient les défauts, il contient assez de beauté plastique pour garder son prestige, et demeure singulièrement émouvant par tout ce que Carpeaux y a mis de passion, d'espoir, de science, de labeur. « Je pioche tant mon *Ugolin*, écrit-il le 16 avril 1861, que j'en suis ivre; la tête me tourne. Je recommence dix ou vingt fois mes figures, et toujours elles gagnent au changement ». Les figures des enfants surtout, en sont admirables de réalité expressive, exemptes de boursouflure, et construites selon *cette vie anatomique* que « Michel-Ange seul a su donner », et dont le disciple français ne devait jamais cesser de recommander l'étude. L'opposition directoriale — un peu bien bouffonne — du directeur Schnetz — ne put enrayer le triomphe de l'*Ugolin*. Exposé à la Villa Médicis, le groupe provoqua une intense émotion. Le



Carpeaux. La Flore. Haut-Relief du Pavillon de Flore. (Photo Giraudon)

surintendant des Beaux-Arts, le comte de Nieuwerkerque, alors en train de négocier l'achat du musée Campana, vint admirer l'œuvre, et s'écria devant le public réuni : « Carpeaux, votre œuvre fera votre honneur, elle fera votre nom. » On dira, en parlant de vous : « C'est l'homme d'*Ugolin*. »

Deux ans après, il allait être l'homme du *Triomphe de Flore*, avant de devenir l'homme de la *Danse*, puis l'homme des *Quatre parties du Monde*.

L'*Ugolin*, vingt portraits (dont nous parlerons plus bas), ont illustré le nom du statuaire. Sur les instances de l'Empereur, une décoration est confiée à Carpeaux par l'architecte des Tuileries, Lefuel, qui le charge d'orner la façade sud du pavillon de Flore. Négligeons le projet entier (la France impériale protégeant l'Agriculture et la Science) et ses réminiscences du tombeau des Médicis, pour ne retenir que le bas-relief de Flore accroupie. « C'est une des merveilles du siècle » a dit Burty, après Thoré, avant Chesneau, Claretie, Gousse, Marguerite, Sarradin, Riotor, tous les commentateurs enthousiastes du Valenciennois. Carpeaux n'est plus l' « homme d'Ugolin, et de Buonarotti », mais l'homme du Nord, le Picard, qui revient d'un voyage aux pays de Rubens et Jordaens. Et cette *Flore* des Tuileries, c'est un Rubens de pierre, et la sculpture la plus libre, la plus riche, la plus vivante qu'on eût alors vue. Les formes s'épanouissent, mais la truculence flamande est tempérée par le goût sensible de Paris; la chair palpite d'un frémissement sensuel qui est à mille lieues des coquetteries légères de Clodion, auquel certains ont comparé — en l'amenuisant — l'auteur de *Flore*. La grâce jeune du mouvement et du sourire, l'exquise arabesque décorative formée par la figure de la déesse qui joue et rit parmi les beaux enfants nus, tout cela compose un poème de la plus saine et lumineuse séduction. Rude avait commencé de rendre la vie à la sculpture, « immobilisée » par David selon le mot de Delacroix, Carpeaux achevait la tâche, préparant la voie à Rodin, qui doit tant (et nous le verrons) à ce professeur d'heureuse énergie. La vertu essentielle de cette « Flore », c'est la vie, la saillie, comme eût dit Delacroix, qui écrit de Rubens :



(Photo Giraudon).

Carpeaux. Pêcheur à la Coquille.
(Musée du Louvre).

« Sans le don de saillie, c'est-à-dire le don de vie, point de grand artiste ; c'est à réaliser le problème de la saillie et de l'épaisseur qu'arrivent seulement les plus grands ». Nous voyons donc bien, avec le génie d'observation, la ferveur adorante de la nature et de la vie, l'étude de Michel-Ange, et le tremplin, si j'ose dire offert par Rude, sans oublier l'abondance flamande et rubénienne, tout ce qui compose le tempérament de Carpeaux. Rodin ajoutait à ces éléments, l'influence de Bernin. Rien ne me semble plus contestable que cette assertion. Carpeaux certes a pu songer au Bernin en faisant sa figure de la *France*, mais le Bernin ne connaissait pas les « plans profonds » que Rodin admire justement chez l'auteur de Flore, et il n'ignorait pas que ce maître maniéré « ennemi des règles et des modèles et faux dans les contours » n'était point à imiter. Ce n'est pas de Bernin, mais de Puget, que Carpeaux est le frère ou l'émule.

Cette *Flore*, due au ciseau de celui que Charles Garnier dénomme, en son livre sur l'opéra, la « terreur des architectes », et que Lefuel menaça d'une décapitation sommaire, *si elle ne rentrait pas dans le rang* (car elle dépassait l'alignement de la façade et ses aplombs) eût pu entraîner la chute de son auteur, si l'Empereur n'était intervenu. C'est même, paraît-il, Napoléon III qui la baptisa le « Triomphe de Flore ».

Cette protection du souverain ne cessa de soutenir le grand statuaire. Au printemps de 1865, l'Impératrice avait demandé à Carpeaux le buste du prince impérial. La gravure et le biscuit de Sèvres ont popularisé cette aimable et nerveuse effigie du garçonnet en culotte, jaquette de velours, tenant son chien *Nero*.

Ce portrait fut un des premiers de la plus belle série que jamais sculpteur ait exécutée, depuis Houdon. Depuis Houdon, en effet, qui a restitué avec une intensité aussi expressive, aussi pathétique, la vie des yeux, quand l'intelligence éclaire le regard? Carpeaux, grâce à cette sensibilité prodigieuse qui lui venait de son instinct et de son éducation, saisissait du premier coup dans un modèle, le caractère général, les particularités de physionomie, — et sa main extraordinairement obéissante à la volonté du cerveau, animait l'argile, comme par miracle. Quels bustes d'hommes il a laissés, *Garnier*, *Gérôme*, *Dumas*, *Gounod*, le *marquis de la Valette*, le *marquis de Laborde*, le *notaire Beauvoix*, *Vaudremer*, etc., etc... Et ces belles jeunes femmes, triomphatrices des bals des Tuileries et de Compiègne, la *duchesse de Mouchy*, la *baronne Sipière*, *Mme Demarçan*, *Mme Moret*, *Mlle Benedetti*, la *princesse Mathilde*, ou la majestueuse *Mme Chardon-Lagache*... Leur grâce impérieuse, distinction suprême, est exquisement représentative de l'époque. Un des élèves de Carpeaux a noté : « Aujourd'hui M. Carpeaux m'a expliqué la mise au point d'un buste, avec une simplicité, une lucidité, une précision extraordinaires. Le principe de M. Carpeaux est celui des proportions de la tête humaine : déterminer au compas les mesures rigoureuses qui sont les conditions de l'harmonie et de la beauté, ensuite accuser *par les déviations de cet absolu* les caractéristiques des races et des individus... » Les *déviations de l'absolu*, voilà encore un sujet dont il eût été malséant de parler à Rome...



(Photo Giraudon)

Carpeaux. Buste de la Princesse Mathilde.

« Le portrait, a dit M. Gouse, est un des triomphes de Carpeaux ; il y renoue la tradition du dix-huitième siècle, avec un appoint tout moderne de matérialité expansive et d'acuité physionomique.

Il est de son temps. Profondément ému par la vie, il la reflète et la date. L'expression même de son œuvre, l'expression généralisée, celle qui se dégage de l'épisode et du moment, cette expression est « second Empire ». Quand on passe en revue croquis, dessins, peintures, de Carpeaux, ses albums de notes, qu'on voit ses figurines de femmes, cherchées dans la terre, quand on se remémore ses bustes de femmes, de la cour, de princesses, ou les visages féminins du Luxembourg, du pavillon de Flore, de l'Opéra, on vérifie, à quel étonnant degré, Carpeaux fut l'historiographe de la grâce au second Empire. C'est ce charme alangui et glissant, cette vénusté légère et fine avec un je ne sais quoi de sensuel et de mélancolique qui fait songer à l'éphémère. Les statuettes à peine ébauchées en robes de gala, ont le même corps présent et agile sous le vêtement, que les nudités libres entraînées dans les rondes ou surgissant parmi les fleurs. Ce sont aussi les épaules tombantes, les bras souples tels des lianes, et les visages d'une gentillesse nuancée, un peu faunesque, d'une expression qui étonne, où le rire n'exclut pas la rêverie. « Si l'on regarde autour de soi, (écrivait en 1898 un romancier amoureux de l'œuvre de Carpeaux), si l'on examine les gens de la rue, du monde, du théâtre, on n'aperçoit plus ce type de femme qu'a su fixer Carpeaux. » Carpeaux a été l'artiste compréhensif et sans doute

enivré et hanté des rires et des sourires de ces femmes qu'il a sculptées en enchanteresses. Il a créé par son art une mythologie de sirènes et de dryades du second Empire; il a laissé une œuvre où cette vie d'un jour est fixée, où la fête charnelle est délicieuse et imprévoyante. C'est son brevet d'historien. Il a trouvé le sens de son art dans le monde où il a vécu, dans les salons où il a suivi la démarche souple ou lente de ses modèles. Une fois de plus, a dit Geffron — qui voit là avec plaisir une démonstration nouvelle de l'excellence de l'impressionnisme — une fois de plus par Carpeaux se vérifie la loi du génie général et particulier, humain et local. Le même caractère spécial de temps et de lieu qui se marque aux créations les mieux généralisées de l'Egypte et de la Grèce, de l'Italie et de la Flandre, du Moyen Age et de la Renaissance, se trouve dans l'œuvre de l'ardent artiste. Une beauté qui persiste, dans celles de ses créations où il a mis le plus de lui-même; et, en même temps, ce sont les femmes de son temps, celles qu'il a connues, admirées et aimées qui continuent de vivre, reconnaissables dans l'argile et le marbre qu'il a animés. Une fois de plus la pensée qui parcourt le temps sort de la circonstance. Trouvons là le grand enseignement de l'art, la grande leçon de la vie. C'est lorsque l'art et la vie se rejoignent et se confondent qu'il y a création.



(Photo Giraudon)
Carpeaux. Le Marquis de Laborde (Musée du Louvre).

Resterait à commenter ses *quatre parties du monde soutenant la sphère*. Voici l'explication que l'auteur donne de son groupe : « Galilée m'a mis sur la voie en disant : la Terre tourne. J'ai donc représenté les *quatre points cardinaux*, tournant comme pour suivre la rotation du globe. Leurs attitudes suivent leur disposition solaire. De sorte que j'ai une face, un trois quarts, un profil, et un dos. » Nul ouvrage de Carpeaux ne fut plus attaqué que celui-là. Ces corps de femmes, légers et vifs, presque en saltation, dont on a pu dire que c'était le chef-d'œuvre de la statuaire mouvementée, semblaient aux classiques — aux classicistes plutôt — une erreur d'anatomie, de pudeur... et de géographie. Ce n'est qu'en 1874 que le bronze fut érigé à l'extrêmité du jardin du Luxembourg, place désignée. La commande avait été faite par la municipalité parisienne pour orner une fontaine. Castaguary, pourtant d'ordinaire assez rude, défendit vigoureusement l'œuvre du sculpteur : « Animer le marbre, écrit-il, le soustraire aux lois de la pesanteur, le rendre si vivant et si leste que l'œil du spectateur accepte sans étonnement de le voir entrer dans une danse comme à l'Opéra, ou dans une marche d'ensemble comme ici, c'est un problème difficile que seul peut-être Pierre Puget eût osé aborder. Quand, au lieu d'une figure, il y en a quatre, et qu'il s'agit de composer ces quatre figures marchant en rond, de façon qu'elles soient tenues et disciplinées par la nécessité de porter un poids unique, ce problème devient terrible... Carpeaux a résolu ces difficultés en maître souverain de la forme et de la matière : ses quatre figures vivent et agissent dans un mouvement circulaire admirablement rythmé... »

Ce court chapitre consacré à celui qu'Edmond de Goncourt dénomma « le plus grand artiste de la moitié du dix-neuvième siècle », ne serait pas complet, si nous ne consacrions quelques lignes à Carpeaux peintre et dessinateur : son ébauchoir était croisé d'un crayon et d'un pinceau. Michel-Ange et Delacroix, telles sont les deux grandes figures qu'il faut évoquer, le premier parce que nombre de copies existent de son œuvre

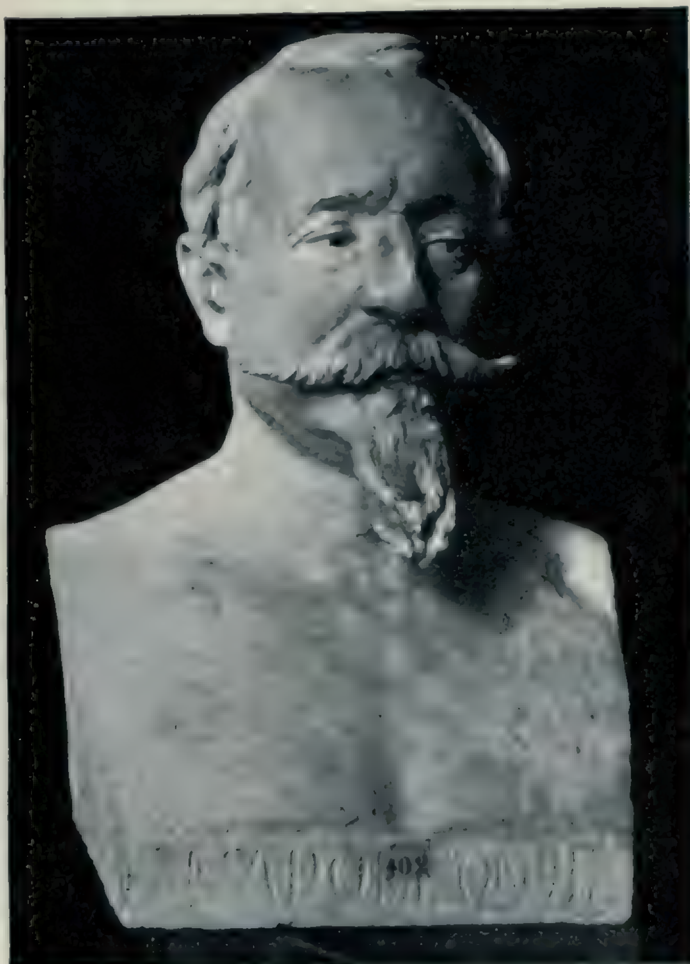
dans les croquis de Carpeaux; le second, parce que la facture est souvent la sienne, les grandes hachures à la plume qui zèbrent le papier, les pleins écrasés qui affirment les contours, les placards d'ombre qui font tache. Le *Jugement dernier*, la *Création de l'homme*, la *Pieta*, obsédaient l'artiste moderne au point que, de mémoire, il en a souvent retracé des morceaux entiers; il savait tout cela à un muscle près, il en crayonnait des fragments pour s'entraîner, et l'influence de cette admiration s'est parfois fait sentir, comme dans les figures couchées du fronton, au pavillon de Flore.

De Delacroix, Carpeaux avait la fougue, le mouvement, la hardiesse; et si certaines de ses esquisses sont apparentées à l'art du peintre de la Barque de Dante, il y a des chevaux dessinés par Carpeaux qui ont la vigoureuse allure d'un Géricault, des études au trait qui semblent des Daumier.

Carpeaux accumula des notations à la plume, au crayon, d'après des danseuses à l'Opéra, d'après ses enfants jouant ou dormant, d'après des bals costumés dans la salle des Maréchaux, aux Tuileries; d'après le Thé où les trois empereurs causent après le diner, devant l'impératrice, Mme de Metternich et le comte de Bismarck. Carpeaux a fait des pastels, des portraits, des natures-mortes, une Pieta, des Christs, des motifs historiques. Un de ses plus fameux dessins est celui que Carpeaux exécuta à Chislehurst la nuit où mourut l'Empereur et qui représente *Napoléon III dans son cercueil*. Appelé en hâte par le Prince impérial, il fit un moulage du défunt avec « de la terre de France » apportée par lui; puis, éclairé de valets qui brandissaient des flambeaux, Carpeaux fit cette page impérissable.

Cette partie, secondaire ici, de l'œuvre de Carpeaux eût suffi à l'immortaliser. Carpeaux peintre, pastelliste, dessinateur, aquafortiste même, eût mérité d'être compris dans l'histoire des coloristes français.

On remarquera, à lire notre résumé de la carrière de J.-B. Carpeaux, qu'il a passé son existence à lutter contre l'académisme. Il traduisait la vie, « ce mystère que l'Institut ne peut pas pénétrer ». Nous devons, en ce travail objectif, nous abstraire de toute polémique, mais comment ne pas voir que l'Institut fut l'ennemi le plus terrible de Carpeaux, un ennemi continûment persécuteur? Plutôt que l'Institut, disons l'esprit académique. L'académisme l'a opprimé jeune, l'a fait languir à l'Ecole des Beaux-Arts, l'a poursuivi à Valenciennes, incarné en la personne du davidien et académicien Henri Lemaire. Cet Henri Lemaire, qu'on retrouve à diverses reprises en travers, peut-on dire, des efforts de Carpeaux, s'indigna « au nom du style noble », quand Carpeaux reçut de Valenciennes la commande d'un fronton pour l'hôtel de Ville. L'artiste n'allait-il pas y montrer « des soldats de l'Invasion en uniforme, avec des bottes, des gibernes, des pantalons, des fusils, tout un attirail moderniste »? Etait-ce supportable? Et M. Lemaire de fulminer; il s'y connaissait, en frontons, ce Lemaire qui a perpétré... le fronton de la Madeleine...



(Photo Giraudon)

Carpeaux. Napoléon III (Musée du Louvre).

L'hostilité de l'académisme, Carpeaux, je l'ai montré, la retrouve à Rome. Courajod parle quelque part de l'impossibilité pour un académicien de comprendre la valeur de la naïveté dans une œuvre d'art et de goûter la nature vraie. Quel académicien-sculpteur inspira le musicien, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, quand dans son rapport sur les envois de Rome, en 1858, il écrivit: « Que M. Carpeaux



(Photo Librairie de France)

Carpeaux. La Danse.

cherche à élever son style en exerçant son talent sur de nobles sujets! » L'académisme, Carpeaux le retrouve à Rome où Schnetz lui interdit de tirer un sujet du Dante! Et l'Institut, après que Carpeaux a triomphé de Schnetz, d'interdire à son tour, la transcription de l'ouvrage en bronze ou en marbre!

C'est toujours l'académisme que Carpeaux rencontre sur sa route, lorsque Lefuel, estimant que le haut de la *Flore* déborde l'architecture d'une manière outrageusement saillante, menace le chef-d'œuvre de mutilation? Et qu'est-ce donc, sinon l'esprit académique qui est responsable, pour avoir perverti le goût public, de l'abominable campagne si violemment, si indécemment menée contre le groupe de la *Danse* à son apparition? Quelle volonté et quel courage ne fallut-il pas alors à Carpeaux pour défendre la sincérité, la naïveté de son œuvre, en face de l'hypocrisie ignoblement déchaînée! « Que voulez-vous que je fasse, écrivait-il en 1874, un an avant de mourir, et comme il songeait à quitter la France, dans un pays qui pendant douze ans a persécuté toutes mes conceptions et cherché à détruire ce que j'ai eu tant de peine à édifier? »

Ce résumé d'une carrière anti-académique ou plutôt, contre laquelle s'est acharné l'académisme, c'est la vie de Carpeaux; ce sera la vie de Rodin, trente années plus tard. Et, l'histoire des peintres: Corot, Courbet, Manet et les impressionnistes, n'est-elle pas marquée des mêmes luttes, tissée des mêmes iniquités. Tout cela n'est guère à l'honneur de nos officiels. Ajoutons avec mélancolie, qu'ils ne se sont pas corrigés de leurs errements, et même qu'ils y persévèrent avec le plus sombre entêtement.

Il se pourrait que de tous les statuaires qui s'illustrèrent au second Empire et dont les noms sont quasi oubliés des actuelles générations, Clésinger fut, assez loin derrière Carpeaux, le seul digne de retenir un instant l'attention. Sa carrière tumultueuse, où la bohème persiste dans l'opulence, ses aventures sentimentales, son mariage avec la fille de George Sand, ses fugues, son divorce, ses duels, ses procès, lui valurent une notoriété qu'un talent fait de verve et de brio eussent suffi à justifier. Clésinger a un tempérament emphatique mais fougueux; il y eut en lui du Bernin, du Puget même. « Puget, disait-il, est mon homme; je puis dire ainsi que lui: Le marbre tremble devant moi ». « Aventureux, de premier bond, spontané, il fait une statue, dit Thoré, comme on va dans une bataille. C'est le Murat de la statuaire. » Et Thoré disait encore (avec quelqu'indulgence): « Clésinger est de la famille et Coysevox et, allié par les femmes à Rubens. » On se souvient de sa *Femme piquée par un serpent*, célébrée lyriquement par Théophile Gautier; et surtout de la *George Sand* qui décore le péristyle de la Comédie-Française.



(Photo Giraudon)

Clésinger George Sand, Théâtre Français.

Le passager éclat, aujourd'hui d'ailleurs justement atténué, d'un Clésinger ne doit pas toutefois voiler le renom, qui ne fut guère qu'éphémère lui aussi, dont s'auréolèrent un certain nombre d'honnêtes disciples de Ramey, Jouffron, Dumont ou Pradier, opposés à ceux de David d'Angers et de Rude. Ce sont d'honorables exécutants, des praticiens corrects, d'irréprochables chefs d'ateliers. Ils transmettent à leurs élèves ce que leurs maîtres leur ont remis de règles immuables, et se gardent de les transgresser. Voici Bonnassieux, dont la décoration de l'église Saint-Augustin est honorable et dénuée de lyrisme, comme son *David* et, son *Lacordaire*, ce qui n'empêche pas ce continua-

teur de Foyatier, prix de Rome bien entendu, de siéger à l'Institut. Voici Vital-Dubray, auteur d'un *Œdipe et le Sphinx*, (et père de Mme Charlotte Besnard); Simart à qui l'on doit la fameuse *Minerve* chryséléphantine du duc de Luynes; Guillaume, prix de Rome au sortir de l'atelier Pradier; on apprécie, en ses *Grecques*, son *Mariage romain*, ses portraits de *Mgr. Darboy* et de *Buloz*, une fermeté d'accent et une simplicité grave qui ne sont point dénuées de style; Eugène Guillaume occupa de hauts emplois dans l'administration des Beaux-Arts, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, en remplacement de Robert Fleury; puis directeur des Beaux-Arts, après de Chenevières; directeur enfin de l'Académie de France à Rome; voici Cavelier, Aimé Millet, Ottin et sa *fontaine Médicis;* Rochet et son *Charlemagne;* Maindron et sa romantique *Velleda;* Perrault, Millet, Gumery; Carrier-Belleuse enfin, portraitiste habile et flatteur, dont les terres cuites furent d'une grâce parfois amenuisée jusqu'à la mièvrerie.

Aucun de ces noms, pas plus que ceux de Cabet, Marcellin, Cordier, Iselin, Chatrousse, obscurs satellistes parmi lesquels se détache l'étoile Carpeaux, ne mérite la survie.





DALOU. LE TRIOMPHE DE LA REPUBLIQUE



Dalou. Mirabeau. Bas-relief. Photo Giraudon

CHAPITRE VI

LA RECHERCHE DE L'ÉQUILIBRE
LE RÉALISME A LA FIN DU XIXe SIÈCLE.

Jules Dalou, sculpteur du peuple et du travail. — Le génie de Rodin.



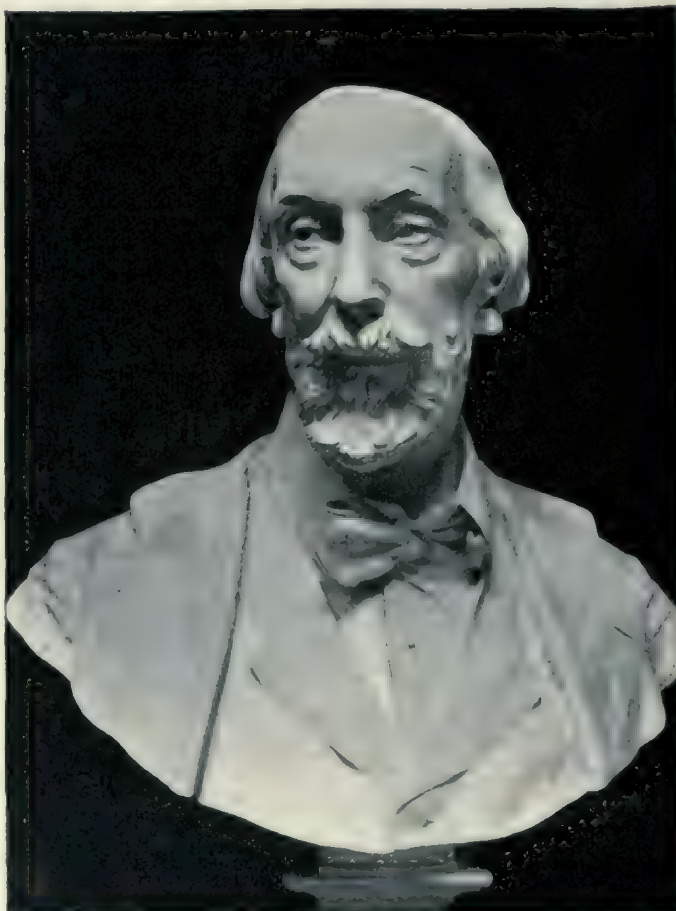
ARPEAUX, nous l'avons vu, s'explique en partie par Rude; il serait moins juste de prétendre que Dalou sorte de Carpeaux, bien que Dalou ait travaillé dans l'atelier de l'auteur d'*Ugolin* jusqu'au moment où celui-ci partit pour l'Italie, et que la marque du premier sur le second soit nette. Mais il est d'autres influences que nous allons tâcher de dégager.

Jules Dalou, comme Carpeaux, fut un enfant du peuple. Ses parents, modestes ouvriers, n'avaient jamais prévu que leur fils serait artiste; désireux toutefois de le soustraire à quelque trop rude métier, ils envoyèrent, dès sa onzième année, l'enfant au cours de dessin de l'école des arts décoratifs, qu'on appelait alors « la petite école » et c'est là que Dalou fit la rencontre de Carpeaux.

A la « petite école » professait Lecoq de Boisbaudran, ce maître à qui Legros, Fantin-Latour, Cazin, Rodin, Guillaume Regemey, Chaplain, Roty doivent tant. Le « père Lecoq » s'attachait en sa méthode d'enseignement à développer chez ses disciples la mémoire des images; il développait ainsi leurs facultés d'observation; Lecoq les envoyait soit en pleine nature soit au musée, et c'était seulement à leur retour qu'il leur demandait d'exécuter leur croquis, de souvenir; on arrivait ainsi à des résultats surprenants; Legros redessinait avec une fidélité absolue l'*Erasme* de Holbein, et Georges Bellenger refaisait chez lui avec la précision d'un calque les deux têtes de Bellini. Sans que le jeune Dalou ait possédé au même degré que ses camarades peintres la faculté de la mémoire visuelle, cette gymnastique de l'œil lui fut d'un grand profit; ses maquettes, étant toujours le résultat de mouvements observés dans la nature et gravés dans son cerveau en vue d'une utilisation éventuelle, ne reposaient jamais sur des données conventionnelles. A la « petite école » Dalou reçut aussi l'efficace discipline de Belloc, — et des leçons de Carpeaux. Ce dernier qui occupait la chaire de dessin, s'amusait

après la classe à enseigner aux élèves à modeler; Dalou, tout adolescent, attira l'attention du jeune maître qui le garda auprès de lui. C'est de lui qu'il tint cet amour de la vie et de la vérité, cette exubérance qui chez lui s'amplifiera parfois jusqu'au redondant, et ce don de l'expression qui caractérisent ses ouvrages.

Carpeaux ranima le courage de l'adolescent qui dut subir la férule de l'Ecole et qui se révolta avec colère, avec dégoût contre cette discipline inutile. « J'éprouve à nouveau toutes mes douleurs, disait Dalou parlant des ateliers de la rue Bonaparte. C'est là que mon esprit a été défloré, que l'on m'a détourné de la nature pour m'apprendre à composer selon des formules, sous prétexte de me faire faire mes humanités. Là j'ai appris des choses dont j'ai voulu, dont je voudrais me défaire. Je ne peux pas, on ne peut pas... Dire que là on prétend vous enseigner la sculpture à l'aide d'un modèle qu'on voit de loin, que l'on ne voit même pas, qui n'est ni bas-relief ni ronde-bosse, que l'on ne peut pas mesurer, autour duquel on ne peut pas tourner, alors que la sculpture est l'art du dessin de toutes les surfaces, l'art du dessin des volumes... Comment je comprends l'enseignement ? Un atelier de cinq ou six élèves tout au plus, avec un maître qui sache enseigner les éléments de son métier et vous mène avec sécurité aux fins de l'art, qui vous aide à comprendre la nature par le musée, et vous fasse revenir à la nature en sortant du musée. »



J. Dalou. Auguste Vacquerie.

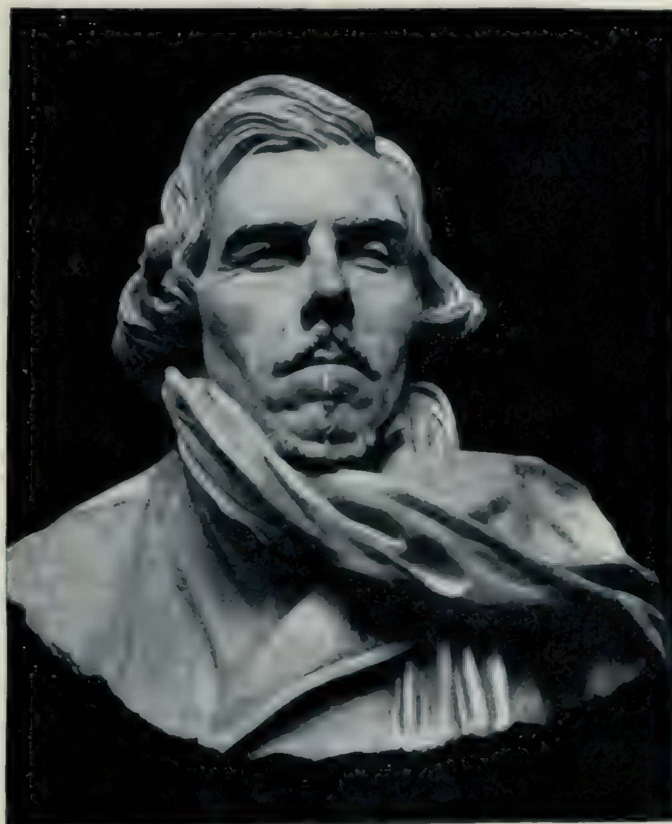
En réalité, avant l'influence de l'art de Versailles que je signalerai plus loin, ce fut la tourmente de 1870-71 qui rénova Dalou. La sous-délégation qu'il exerça au Louvre lui valut d'être condamné, pour usurpation de fonctions, aux travaux forcés à perpétuité, et de se trouver jeté sur le pavé de Londres. Il s'aperçut alors qu'il ne savait presque rien, qu'on ne lui avait même pas appris à enchâsser un œil dans un visage. Il possédait un bagage de connaissances acquises, soit à la « petite école », soit au cours des travaux d'art industriel qu'il avait exécutés pour vivre. Et, dans cet ordre, les sculptures, vases et trophées qu'il avait admirés et étudiés au château et dans le parc de Louis XIV lui révélèrent sa vocation décorative. C'est en effet à Versailles que Dalou doit cette abondance aisée, ce goût de l'arrangement, cette ingéniosité dans l'emploi des moindres accessoires qui donnent si naturellement à ses compositions l'aspect décoratif. C'est aussi à Versailles qu'il acquit nombre de notions techniques, répandues autrefois quand l'artiste était en même temps artisan, plus rares aujourd'hui et souvent ignorées par d'éminents sculpteurs : notions indispensables cependant, et faute desquelles ont été souvent commises de lourdes erreurs; car chaque matière a ses exigences et il serait déraisonnable de croire comme se l'imaginent nombre de nos modeleurs contemporains, qu'une œuvre est achevée quand on en a terminé le plâtre, et qu'on peut indifféremment la livrer au praticien ou au bronzier.

Donc l'atelier de Carpeaux et le parc de Versailles, voilà les deux écoles où se forma Jules Dalou. On le devinerait d'ailleurs si on ne le savait pas, à voir comment son œuvre se rattache directement aux traditions de la sculpture française des deux derniers siècles, tandis que la plupart de ses contemporains semblent s'être formés à Florence.

A Londres, soutenu d'ailleurs par l'aide fraternelle d'Alphonse Legros, Dalou modela de nerveuses terres-cuites, remettant en honneur ce procédé primesautier

et souple dont les maîtres du dix-huitième siècle avaient tiré un si heureux parti, et auquel Carpeaux, vers le même temps, avait été le seul à recourir. Ces terres-cuites sont pour la plupart, des figures de pêcheurs, des femmes, des jeunes filles, des mères, vêtues à la mode boulonnaise, coiffées de hauts bonnets, drapées de capes de laine aux plis amples. Ces figurines simples, d'un sentiment souvent grave et tendre, d'un mouvement toujours juste, fondèrent la réputation de Dalou en Angleterre; mais il rêvait d'être connu en son pays, et de pouvoir donner à son talent déjà mûr et maître de ses moyens une envergure plus vaste, grâce à des entreprises qui eussent été mieux conformes à son concept de l'art, à sa nature et à ses goûts.

L'événement espéré se produit. En 1879 la municipalité parisienne décide d'ériger sur l'ancienne place du Château-d'Eau, un monument à la République et institue à cet effet un concours entre tous les sculpteurs français. Dalou, que son instinct poussait naturellement vers la statuaire monumentale, vit là l'occasion de réaliser un ensemble hautement décoratif, en même temps qu'une occasion unique d'exprimer en un ouvrage exceptionnellement important, l'ardeur de sa foi républicaine, généreuse jusqu'à l'illusion. Il n'obtint pas le prix, ne s'étant point conformé aux données strictes du programme, mais un vote unanime intervint pour garder son monument à Paris, et l'exécuter aux frais de la Ville dans un autre emplacement. Rentré à Paris, Dalou se mit à l'ouvrage avec passion. Il s'agissait d'établir le modèle d'un groupe dont chacune des figures n'avait pas moins de cinq mètres de haut. Dalou se ressouvenait des exemples de Rude, de Carpeaux, des leçons de Versailles, et se refit toute une technique nouvelle. Après neuf ans de labeur, en 1889, Dalou put installer provisoirement son plâtre au milieu du bassin de la place de la Nation. Coulé en bronze, le monument définitif se retrouva semblable, dans ses grandes lignes, au projet du concours de 1879. C'est la République, debout sur un char de triomphe guidé par la Liberté, escorté par le Travail et la Justice, suivi de la Paix. Certes, il nous est difficile de nous faire à l'idée d'une boule juchée sur un char, et d'un personnage juché sur cette boule; il y a là un je ne sais quoi qui évoque le tour de force; de même, on peut s'émouvoir devant ces lions attelés, ne pas croire à la nécessité du Génie qui les guide, — malgré la science, la pondération, la vigueur élégante de cette statue du Génie. De même a-t-on pu critiquer avec raison le manque d'unité d'action de cette tragédie plastique; trois gestes (celui du Génie qui brandit sa torche, celui de la Fécondité qui jette des fleurs à la foule, celui de la République qui étend la main), en un monument qui doit exprimer une seule pensée, c'est deux gestes de trop, et la figure de la République était là pour le seul geste utile et beau. Mais aucune critique ne saurait atteindre les deux figures qui accompagnent le char: le *Travail* et la *Justice*, superbes de vie personnelle et de subordination à l'idée maîtresse qui les réunit. Aussi bien, tout le cortège est d'une allure entraînée; le rythme, le mouvement en avant du groupe, justifient et expliquent le titre: le *Triomphe de la République*. Tout frémit, vit, respire, la déesse moderne s'avance, d'un pas assuré, étendant la main en un geste de force paisible.



(Photo Giraudon).

Dalou. Eugène Delacroix.

Nous avons cru devoir insister sur l'ouvrage qui domine l'œuvre de Dalou, et que Paris a eu raison d'installer place de la Nation, le visage tourné vers le faubourg Saint-Antoine, où il domine, de sa figure aérienne, cent ans d'histoire, les foules écoulées, les foules à venir. Mais le *Mirabeau* de la Chambre

des Députés, le *Blanqui* et le *Victor Noir* du Père-Lachaise, le *Delacroix* et le *Silène* du Luxembourg, le *Lavoisier* de la Sorbonne, le *Jean Leclaire* des Epinettes, le *Boussingault* des Arts et Métiers, les bustes frémissants de *Rochefort*, *Vacquerie*, *Charcot*, ne sont pas moins dignes d'admiration.

L'observation directe le disputa souvent chez l'artiste à la recherche décorative; il ne faudrait pas considérer Jules Dalou uniquement comme un Lebrun du dix-neuvième siècle; l'aspect moderne, actuel même parfois de son œuvre, ne saurait nous échapper. Il suffit, si l'on veut s'en rendre compte, d'examiner les vitrines de statuettes que le Petit Palais conserve de ce maître. Depuis l'époque des coroplastes, sait-on rien de plus vivant ? Un peuple de travailleurs marche, peine, chante, respire là : le puddleur avec son masque, le tonnelier, sa cruche à la main, le pêcheur traînant ses filets, le fort de la halle aux muscles puissants, le paveur frappant avec sa « demoiselle », le terrassier au pantalon à la housarde, appuyé sur sa bêche. C'est en vue du fameux *Monument aux ouvriers*, rêve de toute la vie de Dalou, et qu'il eût préféré ériger plutôt que celui d'*Alphand*, que le vigoureux analyste de la vie plébéienne modela ces frémissantes maquettes. Dalou les pétrissait pour lui, c'était ce qu'il appelait : *apprendre sa leçon avant de la réciter en public*. Que d'artistes n'ont point de ces scrupules, et récitent avec aplomb devant le public des leçons qu'ils n'ont pas étudiées ! Dalou était l'homme de son œuvre; un mot le définit : la conviction.

Il aimait à paraphraser une parole célèbre de David : « Il ne suffit de regarder le modèle; il faut le lire ». Il la corrigeait aussi : « Il ne suffit pas de regarder le modèle; il faut le *vivre*. »



Dalou. Paysanne allaitant.

Le génie de Rodin. — Terminée en apothéose la carrière de Rodin fut quarante années durant une lutte sévère contre l'enseignement académique, les routines de l'Institut, la raillerie de l'opinion rétive et la cécité de la critique.

Comme tous les grands révolutionnaires, Augute Rodin se rattachait à la tradition classique. Excédé du factice des doctrines officielles, il ne visait qu'à ramener la statuaire à ses sources, et sentait, dès sa trentième année que la vérité part des Grecs pour aboutir à Rude, Barye et Carpeaux, en passant par la filière gothique, la Renaissance florentine et Pierre Puget.

Faut-il s'étonner, s'émouvoir des haines qu'un tel homme a soulevées. Il était normal que son apparition fit scandale.

La vérité, l'amour, le respect de la nature et de la vie, tout Rodin s'explique par ces mots simples. « L'inspiration, a-t-il dit un jour, mais c'est la nature qui nous pénètre ». Il s'est agenouillé devant elle. On le prétend un inventeur, il n'a fait que la restituer, l'étreindre avec ivresse, pénétrer ses secrets, — et se garder de la juger. Rodin n'interrompt jamais le rythme de la vie. Son art peut être pensée ou volupté, tendresse, douleur, extase ou mystère, il est toujours *mouvement*

Rodin, que certains thuriféraires maladroits faillirent transformer en littérateur n'est qu'un artisan réaliste et le plus fort de tous.

Mais il déforme la nature, objecte-t-on ? Non, il amplifie les modèles pour accentuer le caractère et dégager l'expression, ce qui fut la méthode de tous ses prédécesseurs d'Egypte, de Grèce et de Florence.

« Mes modèles essentiels y sont » disait Rodin, ils y seraient moins si je finissais davantage. Quant à polir et à repolir des doigts de pieds ou des boucles de cheveux, cela n'a aucun intérêt. »



(Photo Librairie de France)

DALOU. TÊTE DE VIEILLARD

Rodin est le bienfaiteur qui a dessillé les yeux de la jeunesse avide. De lui, cet insurgé qui renoue la tradition, date une époque. Il est la source où depuis quarante ans tous les artistes peintres, statuaires, décorateurs puisent le vrai. Fidèle au culte du passé il a fait renaître la sculpture moderne, lui a conféré un rythme, lui a insufflé cette fièvre, cette passion qui naissent d'une plus intime communion de l'art avec la vie, d'une plus virile possession de la nature par l'amour humain.

Il domine la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et le défilé n'est pas achevé des statuaires qui pénètrent dans la carrière en passant, selon le mot de M. André Salomon, « sous la Porte d'Enfer ».

Rodin n'est pas un doctrinaire; ce ne sont ni des théories ni des systèmes que ses disciples ont trouvés chez lui. La leçon de Rodin est avant tout une leçon de santé. Pourquoi ceux qui aujourd'hui reprochent à son art de n'être pas assez architectural, assez volontaire, assez constructif, ne se demandent-ils pas avec humilité ce qu'ils seraient, eux, si Rodin n'avait pas existé ?

La vie d'un homme comme Rodin, roman magnifique et touffu, n'est pas un récit d'aventures brutales comme l'histoire de Bendenito Cellini; elle nous fait assister à l'éclosion d'un génie, et aux luttes que ce génie doit soutenir pour n'être pas anéanti par l'ambiante médiocrité. Nous nous bornerons à la vie publique de ce maître, dont trop de cyniques indiscrets ont dévoilé la vie privée, qui ne nous appartient point. Notre part, au demeurant, est assez belle.



(Photo Librairie de France)
Rodin. Jeune fille confiant son secret à une ombre.

La vie de Rodin peut être divisée en trois parties: 1° Les années d'apprentissage qui montrent comment il s'est formé, seul avec pour uniques maîtres, la nature, le musée et la cathédrale; 2° la période active qui va de l'*Age d'airain* au *Balzac*, période au cours de laquelle l'œuvre presque tout entière est créée dans une bataille ininterrompue; et enfin la dernière, de 1900 à la mort, période plus calme, plus recueillie, où Rodin ayant acquis gloire et richesse, achève son œuvre, médite, prépare la voie à ceux qui viendront après lui.

Les années d'apprentissage. — Auguste Rodin naquit à Paris, rue de l'Arbalète, sous les toits, dans un cinquième étage. La rue de l'Arbalète est une petite voie du quartier Mouffetard, et tout jeune, il fut mêlé à son grouillement populeux. Ses yeux s'ouvrant sur la vie aperçurent, dans un décor de vétustes bâtisses vermoulues, des humbles, des besogneux, les *biffins* de la rue Gracieuse. Il était encore enfant quand ses parents s'en furent, un peu plus loin, rue des Fossés-Saint-Jacques occuper un logis aussi modeste que le précédent. Le père de Rodin était un employé peinant durement pour faire vivre sa femme et ses deux petits. On plaça le gamin à l'école du Val-de-Grâce, dans un établisse-

ment contigu à l'hôpital militaire, et qui autrefois en avait fait partie. Ainsi la prime adolescence de Rodin se déroule en un décor d'une tristesse prenante pour une âme qui s'éveille à la vie.

Vers la onzième année, on l'envoya terminer ses études chez un de ses oncles qui tenait à Beauvais une institution; il souffrit du mal du pays et, trois ans après, obtint de revenir dans son cher Paris qu'il revoyait chaque année aux vacances avec une émotion plus grande.

Il avait quatorze ans, son père consentit à le laisser libre d'achever son instruction comme il l'entendait et le jeune Rodin, déjà passionné pour le dessin, entra à la *Petite Ecole*, rue de l'Ecole de Médecine qui n'était pas encore l'Ecole nationale des Arts Décoratifs, mais où les enfants de la rive gauche trouvaient des maîtres soucieux de leur inculquer le rudiment de l'art. C'est là, où tout date encore du siècle précédent auquel fut construite « la petite école » que Rodin, près de camarades dont aucun plus tard, n'oubliera Lecoq de Boisbaudran, eut la révélation de ce qu'était la sculpture. L'étudiant demeura trois années à l'Ecole des Arts Décoratifs travaillant sans relâche la matinée à pétrir la terre, et passant ses après-midis à la bibliothèque Sainte-Geneviève pour y acquérir des notions de tout de ce que son esprit, honteux de ses lacunes, avide de les combler, embrassait avec frénésie. Il allait au Louvre dessiner les antiques, au Marché aux chevaux, dessiner encore. Un ami le mena au Muséum. Rodin voulait étudier l'anatomie. Barye professait là, une fois la semaine; il n'eut pas de plus studieux élève que Rodin. Dans l'espèce de cave où les cours avaient lieu, sous la direction du grand sculpteur, pauvre et triste, Rodin étudiait des pièces anatomiques et des squelettes, maudissant la discipline du maître qui l'empêchait d'aller dehors dessiner les beaux animaux vivants.



Rodin. La Pensée. (Photo Librairie de France)

Il modèle avec un bonheur extatique des animaux. Il se passionne peu à peu pour cet art. C'est alors qu'il songe à en tirer parti. Il pétrit de petites figures d'un modèle très réduit et essaie de les vendre. Les marchands regardaient d'un œil soupçonneux ce rapin hirsute et mal vêtu, lui demandaient son nom, se souciaient de savoir s'il exposait au salon, s'il était médaillé; puis dédaigneusement repoussaient le tigre, la biche ou l'éléphant que le jeune homme timidement leur avait soumis. De dépit, Rodin rentrait chez lui, et brisait sur le sol dallé de sa chambre la petite merveille modelée avec tant d'amour.

Rodin se présenta à l'Ecole des Beaux-Arts, on ne l'y reçut pas; trois fois il concourut, trois fois, fut refusé, parce que les professeurs dont nous ne rappellerons point les noms assuraient qu'il ne savait pas dessiner.

D'ailleurs le temps était venu où il devait enfin

gagner sa vie; il entra chez un sculpteur nommé Roubaud. Le soir il allait dessiner à l'école des Gobelins. C'est chez Roubaud qu'il fit la connaissance de Dalou. (Dalou plus tard se brouilla avec Rodin, jaloux de ce qu'on eût donné à son camarade la commande du *Victor Hugo;* mais alors les deux jeunes gens s'entendaient parfaitement). Roubaud cependant payait ses apprentis fort irrégulièrement et les deux amis durent chercher fortune ailleurs, chacun de son côté; Dalou entra chez un empailleur naturaliste, Rodin chez un autre industriel ès ornements, Bieze qui, sous la direction de Violet-le-Duc, travaillait à la restauration de Notre-Dame. C'est ainsi que Rodin se pénétra de la beauté de l'art gothique.

Mais il était hanté par le désir de faire de la figure et considéra comme une aubaine son admission dans l'atelier de Carrier-Belleuse. Il ne faudrait pas se montrer trop sévère envers l'art de Carrier-Belleuse. C'était un sculpteur au goût très fin, mais qui, perverti par les molles facilités de la pratique, se satisfaisait d'esquisses insuffisamment développées. Aussi était-il obligé d'employer un grand nombre d'ouvriers. Rodin fut de ceux-là; bien qu'il fit peu de « pratique » chez Carrier-Belleuse et exécutât surtout des modèles. Carrier-Belleuse était un dandin, un jouisseur, infiniment soucieux de mesquineries mondaines. Il avait de grands besoins d'argent et inondait le marché de petites figures baclées. Rodin émerveilla le patron lui-même par son habileté, et ses dons prodigieux.



(Photo Librairie de France)

Rodin. La Prière.

La guerre de 1870 éclata. Pendant le siège de Paris Rodin fut garde national; la Commune et l'incertitude de l'avenir poussèrent Carrier Belleuse à partir pour la Belgique. Il y emmena Rodin et à Bruxelles embaucha un jeune Belge Van Rassburg.

Mais le triumvirat fut vite dissous. Rodin ayant accepté une commande en ville pour son propre compte, Carrier le chassa de son atelier. Van Rassburg suivit son ami; or il avait des relations utiles dans la ville qui était la sienne. Il obtenait d'importantes commandes et proposa à Rodin de l'aider à les exécuter.

Ainsi furent créés les groupes colossaux qui décorent les façades latérales de la Bourse de Bruxelles. Le succès qu'ils obtinrent assurait aux jeunes gens un avenir paisible; mais une dispute les sépara; l'un était, sinon un médiocre, du moins un homme de second plan, l'autre un dominateur. Chacun suivit sa route. Rodin approchait de la quarantaine. Il était en pleine possession de ses moyens. Le musée, la cathédrale, la bibliothèque, et surtout la nature, l'avaient éduqué. « Formé dans la douleur », il était prêt pour la lutte.

Les batailles et les Œuvres. — Une nouvelle étape commence dans la vie de Rodin. Il va affronter la foule et, telle est sa destinée, toujours il sera l'objet de débats orageux. Chacune de ses œuvres maîtresses soulèvera de violentes polémiques et passionnera non seulement le monde artistique, mais encore l'opinion publique.

Les controverses commencèrent avec la première œuvre importante qu'il envoya au Salon, en 1877.

Déjà au Salon de 1876 il avait exposé l'*homme au nez cassé* qu'il avait modelé en 1864, mais cette statue pourtant d'une beauté singulière, passa inaperçue.

En Belgique il avait exécuté une œuvre plus importante que d'abord il appela *le soldat blessé* et qui modifiée, devint l'*Age d'Airain*. Il l'envoya au Salon. Le jury, frappé de stupeur devant cette statue modelée avec une si prodigieuse maîtrise naturaliste, crut à la supercherie et accusa son auteur inconnu d'avoir simplement fait un moulage sur nature. Rodin eut beau protester, on ne le crut pas, bien que Desbois, Fagel et Camille Lefèvre aient pris sa défense. Quelques critiques s'en mêlèrent et, heureux épilogue à cette mésaventure, le plâtre fut acheté par l'Etat; Edmond Turquet sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, en commanda le bronze.



(Photo Librairie de France)
Rodin. L'âge d'airain.

C'était la première échauffourée, la bataille commençait; elle durera jusqu'à la mort du grand artiste et même au-delà. *Les Bourgeois de Calais, le Penseur, le Balzac* surtout, et enfin son musée et son installation à l'hôtel Bieron seront l'occasion, le prétexte, de combats épiques.

Cependant après *L'Age d'Airain*, Rodin se jeta à la besogne avec son ancienne rage. Il exécutait d'importants travaux décoratifs pour l'exposition de 1878, et entre temps se mettait à travailler pour lui dans l'atelier qu'il avait loué Faubourg Saint-Jacques. Il crée alors tout un peuple de statues, surexcité par le farouche désir de produire sans contrôle et sans mesure. De ces années d'apprentissage, il reste bien peu de choses et dans les débuts de cette nouvelle période que d'œuvres anonymes auront été dispersées ou détruites!

C'est vers ce temps là qu'il travaille à la manufacture de Sèvres, de juin 1879 à la fin de 1882. Il était payé 170 francs par mois et 3 francs l'heure. Il y réalise des vases marqués du caractère qu'il imprimait à tout ce qu'il touchait. Les vases intitulés *les Eléments, l'Illusion, la Femme et l'Enfant, le Jour et la Nuit*, sont des ouvrages d'une réelle valeur.

En 1880, il expose son *Jean-Baptiste prêchant* et M. Turquet lui commande *la Porte de l'Enfer*. De cette époque aussi datent les bustes de *J.-P. Laurens*, de *Carrier-Belleuse*, d'*Alphonse Legros* (1883), de *Dalou* et de *Victor Hugo* (1884), d'*Antonin Proust*, d'*Henry Becque*. Il achève *l'Homme qui marche* (1888), il établit la première esquisse du *Monument à Victor Hugo*, qui ne devait être inauguré que vingt ans plus tard; enfin il s'attaque aux *Bourgeois de Calais*.

Les *Bourgeois de Calais* furent commandés à Rodin par Gaucher alors directeur du journal « l'Art », publication, dont le baron de Rothschild faisait les frais et auquel était joint un bureau de commandes.

Gaucher fit venir Rodin et le pria de camper un *Eustache de Saint-Pierre* qui devait lui être payé quinze mille francs. Rodin accepte, rentre chez lui, lit Froissard, et retourne chez Gaucher, lui annoncer que les Bourgeois de Calais étant six, ils figureront tous les six dans l'œuvre commandée. Gaucher n'en revenait pas, il s'était adressé à Rodin « par charité », et ne pouvait comprendre qu'un artiste pauvre consentît à faire six statues pour le prix d'une seule! « Comment voulez-vous que je le tire de la misère », disait-il à tout venant. « Quel maladroit! »



(Photo Giraudon)

RODIN. LE PENSEUR

L'artiste cependant ne se souciait que de son art, il se mit à l'œuvre. Octave Mirbeau a fait des *Bourgeois de Calais* une trop belle description pour qu'il soit permis de la tenter après lui :

« Sur la place publique de la ville vaincue, affamée et sans armes, les six bourgeois ont délibéré. Pour sauver la ville de la ruine et leurs citoyens de la mort, ils ont fait le sacrifice de leur vie, et ils vont se livrer au roi d'Angleterre. Le monument de M. Rodin, ce n'est pas autre chose, dans un miracle d'exécution que l'instant précis de cet héroïsme, unanimement accepté par les six bourgeois, mais différemment ressenti, selon la différence des caractères qui agissent en ce drame. Les vieillards décharnés par les longues privations d'un siège, redressent leurs tailles en attitudes hautaines presque provocantes, ou bien se résignent noblement. Les jeunes se retournent vers la ville, laissant derrière eux, dans un suprême regard, le regret de cette vie à peine commencée et dont ils ne connaissent que les joies... Et le mouvement, les attitudes, .les expressions sont si justes, d'un sentiment si humain, si vrai, que derrière le groupe, prêt à se mettre en marche, on entend réellement le bourdonnement de la foule qui encourage et qui pleure, les acclamations et les adieux. Nulle autre complication, nul souci scénique du groupement, aucune allégorie, pas un attribut. Il n'y a que des formes expressives et belles; si expressives qu'elles deviennent véritablement des états d'âme. Les bourgeois partent, et le drame vous secoue de la tête aux talons. »

Mais l'œuvre achevée, l'artiste novateur à la fois et traditionnel n'était point au terme de ses peines. Les bourgeois de Calais de la fin du dix-neuvième siècle, plus apeurés que leurs héroïques aïeux, faillirent repousser l'œuvre grandiose créée pour leur cité. Rodin aurait souhaité, et logiquement, que ses *Bourgeois* ne fussent pas groupés sur un piédestal, selon la pyramide classiciste, mais échelonnés à la gothique, en « chapelet de douleur ». L'édilité provinciale s'insurgea contre cette prétention qui lui semblait attentatoire à la fois à la dignité municipale et à l'esthétique convenue. Les Calaisiens firent des gorges chaudes du chef-d'œuvre, et ne s'apaisèrent que lorsque l'Angleterre plaça une réplique du monument devant le Parlement, à Londres.



Photo Librairie de France

Rodin. L'Éveil. Bronze.

De cette époque date encore la statue de *Bastien Lepage* (1889), le médaillon d'*Octave Mirbeau*, *la Vieille heaulmière* (1890), le buste de *Castagnary*, *Frère et Sœur* (1891), les bustes de *Puvis de Chavannes* et *Henri Rochefort* (1892), et surtout le monument à *Claude le Lorrain* qui fut érigé à Nancy.

Mais en même temps qu'il exécutait ces travaux, Rodin travaillait à l'ouvrage colossal qui domine sa vie et son œuvre, ouvrage surhumain que lui-même ne parvint pas à terminer entièrement mais auquel il consacra le meilleur de son génie. Nous voulons parler de *la Porte de l'Enfer* œuvre formidable qui devait réunir du *Penseur* à *Eve*, la plus grande partie des statues que Rodin a exécutées.

Ce travail gigantesque avait été commandé à Rodin par l'Etat; Turquet, secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, se sentant « couvert » par son ministre Antonin Proust qui n'aimait l'Ecole, ni l'Institut, fit venir Rodin et lui commanda une œuvre. Rodin n'hésita pas. Il ferait *la Porte de l'Enfer*. Pour exécuter cette entreprise, l'artiste s'installa dans un atelier du Dépôt des Marbres, rue de l'Université. C'est en ce domaine silen-

cieux qu'il aborda une tâche sans doute trop lourde pour ses épaules.

Faut-il faire grief au magnifique analyste que nul ne surpasse en l'art individualiste du « morceau » de n'avoir pu édifier une œuvre monumentale dont ne parurent que de grandioses fragments ? Non, la faute en incombe plutôt à l'époque ingrate où le statuaire ne travaille plus sur le chantier, en fonction de l'architecture, mais isolé, en son atelier.

Auguste Rodin, à ce moment de sa vie, est semblable à Paul Cézanne qui prend à cœur de tout reconstruire de l'art pictural saccagé par l'académisme. Mais Cézanne comprend qu'il doit reconstituer par la synthèse l'univers dissocié par ses camarades impressionnistes. Rodin, lui, n'en est qu'à la première partie de la tâche, restituer, sur les ruines du modelage d'Ecole, le métier ancien; mais ce retour à la pratique réellement traditionnelle eût du s'accompagner d'un retour à la construction monumentale. La grandeur de Rodin est d'avoir accompli génialement cette première partie du programme; ce sera à l'auteur du *Monument d'Alvear*, Emile-Antoine Bourdelle qu'il appartiendra, continuant la besogne rodinienne et la complétant, de ramener l'art de la statuaire à sa vraie fonction monumentale. Même, un Rodin devait échouer. La *Porte de l'Enfer* est un entassement de morceaux de premier ordre qui jamais ne devaient être reliés. Voici comme, dès 1903, Anatole France en appréciait la maquette :



Rodin. Mort de Sapho. Marbre. (Photo Librairie de France)

« Dans l'état où elle est à présent, moulée en plâtre, ses vantaux dépouillés des figures en haut-relief qui devaient s'y appliquer, c'est une œuvre d'un sens profond et d'une expression puissante. Je n'en sais point de plus pathétique. Du poème de Dante est sortie l'idée première, et, si l'on cherche, on trouvera dans ce monde de volupté, et de douleur Francesca, Ugolino, Virgile. Mais l'Enfer de Rodin ne ressemble pas plus à l'Enfer du Dante que la pensée de notre temps ne ressemble à celle du treizième siècle. Ces formes souples qui descendent le long des montants, ces couples mollement enlacés, ces groupes qui se tordent désespérément, c'est bien encore le souffle invincible qui les emporte « la buffera infernal ». — Comme Francesca au Florentin, ces âmes nous content, quand le vent se tait, « les doux pensers et les désirs qui les menèrent au douloureux passage », mais comparez cet Enfer moderne à l'Enfer peint sur les murs de Camposanta de Pise, ou dans une Chapelle de Santa Maria Novella à Florence, par les peintres toscans qui s'inspiraient de la Divine Comédie. Rappelez-vous les damnés placés à la gauche de Dieu sur le beau portail de Bourges.

« Dans ces représentations de l'enfer théologique, les pécheurs sont tourmentés par des diables cornus, qui volontiers ont deux visages dont l'un n'est pas sur les épaules. Vous ne retrouverez pas ces monstres dans l'Enfer de Rodin. Il n'y a pas là de démons, ou du moins les démons s'y cachent au-dedans des damnés. Les mauvais anges par qui souffrent ces hommes et ces femmes, ce sont leurs passions, leurs amours et leurs haines, c'est leur chair et leur pensée. Ces couples « qui passent si légers au vent », ils le crient :

— Nos tourmenteurs éternels sont en nous. Nous portons en nous le feu qui nous brûle. L'enfer, c'est

la terre, c'est l'existence humaine, c'est la fuite du temps, c'est cette vie durant laquelle on meurt sans cesse.

« L'enfer des amants, c'est l'effort désespéré de mettre l'infini dans une heure, d'arrêter la vie sur un de ces baisers qui en annoncent au contraire la fin; l'enfer des voluptueux, c'est la déchéance de leur chair au milieu de la joie éternelle et du triomphe de la race ».

« Et sans chercher de trop près, ce qu'a voulu dire cet ouvrier sublime, il est impossible de ne pas lire ces tristesses et ces douleurs dans l'œuvre d'un maître qui sut exprimer avec une puissance incomparable, la fatigue touchante de la chair que le mouvement travaille sans relâche et que la vie dévore incessamment.

« Et je découvre avec sympathie que l'Enfer de Rodin n'est plus l'enfer des vengeances et que c'est un enfer de tendresse et de pitié. » Cette porte était d'abord destinée au musée des Arts décoratifs; elle eût été coulée en bronze, mais l'opération fut tôt reconnue comme malaisément praticable et surtout, d'un prix fort élevé.



Rodin. Les Danaïdes. (Photo Librairie de France)

Elle dut ensuite faire partie d'un monument plus formidable encore, cette fameuse *Tour du Travail* qui elle aussi demeura à l'état d'ébauche. C'eût été, selon les projets de M. Armand Dayot, « l'apothéose de la vie contemporaine vue dans une abstraction significative. Il s'agissait de glorifier non seulement le travail manuel, mais encore et surtout les penseurs de génie, savants, orateurs, philosophes, artistes qui rayonnent au-dessus des obscures collectivités massées pour l'accomplissement de l'œuvre éternelle ».

C'eût été l'œuvre testimoniale de l'effort humain partant des souffrances humbles et des peines quotidiennes du labeur manuel tout ensemble et des cimes de l'apostolat scientifique et artistique. La description technique de cette *Tour* qui ne devait point être réalisée a été faite en ces termes :

« La porte titanesque aux battants d'airain, composée par Rodin, ferme la baie. Elle ne s'entr'ouvre qu'aux grands jours pour laisser la foule pénétrer dans cet enfer des débuts du travail humain, raconté par de grandes fresques mystérieusement éclairées.

« Aux angles de ce grand soubassement, quatre figures représentent les quatre grandes périodes de l'histoire : Antiquité, Moyen-Age, Renaissance, Temps modernes.

« Au centre s'élève la Tour du Travail, les premières assises tout en roche fine, où de larges baies s'ouvrent servant d'entrées et de sorties pour les visiteurs.

« Au-dessus de ces baies, de grands bas-reliefs figurent les scènes représentatives du travail, depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes. Ces bas-reliefs sont couronnés par une ceinture de statues représentant les héros du travail et de la pensée, héros de tous les temps et de tous les pays. Puis s'élèvent les hautes et élégantes colonnes de marbre blanc, et, au centre, le gros pilier d'airain qui, dans ses longues spirales, déroule les beaux bas-reliefs aux reflets dorés qui s'en vont chantant la gloire et les fastes du travail.

« L'entablement est également en marbre blanc, et dans la frise, formant ornements, on voit les outils et symboles du travail du fer, du bois, de la terre, et les noms gravés en lettres d'or, de ceux qui contribuèrent au progrès de l'esprit humain, sous toutes ses formes.

« Une double hélice à pente douce, avec trottoirs et chaussées, permet de monter et de descendre séparément sans rencontre possible des cortèges ou des défilés nombreux, et offre toujours l'attrait de nouvelles œuvres à admirer.

« Les huit grandes colonnes, encadrant la partie cen-

trale du monument, dont la hauteur sera de 130 mètres environ, renferment des ascenseurs montant ou descendant alternativement très doucement de façon à permettre (la face intérieure de chaque colonne est ajourée) de voir en quatre montées et quatre descentes, tout l'ensemble sculptural du pilier d'airain.

« Tout en haut, sur une terrasse entourée de balustrades et de statues, s'élève le petit temple en marbre rose de la Pensée créatrice, couronnée par les admirables figures ailées de Rodin « les Bénédictions ». Elles se posent triomphalement sur la coupole dorée, dominent l'humanité de leur grand geste d'apaisement fraternel, tandis que le rutilement des ors et les reflets des colonnes roses figurent une perpétuelle aurore ».



Rodin. Le Désespoir. (Photo Giraudon)

Une souscription nationale ou internationale devait être ouverte pour que la Tour du Travail s'élevât dans la banlieue de Paris. M. Gabriel Mourey lança un ardent appel qui ne fut pas entendu. L'Etat, ni personne ne semblait avoir compris et Rodin dut renoncer à la réalisation convoitée.

Plus heureuse fut la souscription ouverte par *les Arts et la Vie* pour l'achat du *Penseur* et son érection au seuil du Panthéon à la place même qu'avait choisie Rodin. C'est grâce à M. Gabriel Mourey, directeur de la vaillante petite revue que ce beau projet fut réalisé. Un comité se forma pour « donner au peuple de Paris » la statue de Rodin. On nomma président d'honneur Albert Besnard; Eugène Carrière, Gustave Geffroy ses assesseurs; et secrétaire général, Gabriel Mourey. Le comité se composait d'une centaine de personnalités les plus représentatives en France et à l'étranger des arts, des lettres, de la presse et de la politique. Le recueil des lettres d'adhésion à ce comité forme un livre d'art à la gloire de Rodin. En moins d'un an la souscription fut close, elle rapporta 15.233 francs 25. M. J. Chaumié, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, accepta au nom de l'Etat l'offre généreuse du comité, et la statue fut placée devant le Panthéon, avec cette inscription qui fut gravée sur le socle :

Le Penseur d'Auguste Rodin offert par souscription publique au Peuple de Paris (1904).

Rodin écrivit alors une lettre pleine de gratitude et qui se terminait ainsi : « Je suis vraiment heureux de cette réunion d'hommes de bonne volonté vers ma sculpture ».

Le *Penseur* s'éleva donc à la place qu'il occupe aujourd'hui. L'homme est nu, assis sur un bloc de rochers, il médite ; la tension intellectuelle est exprimée par la contraction d'un visage que soutient la main, par le corps tout entier, par les muscles du dos qui se raidissent, par les pieds lourdement posés sur le sol, où s'enfoncent les orteils incrustés. C'est d'une sobre puissance.

Le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, Dujardin-Baumetz, inaugura le monument et remercia Rodin d'avoir honoré Paris d'une telle œuvre.

Cette sanction officielle n'empêcha naturellement point les plaisantins de décocher au maître leurs basses railleries. Que reste-t-il de ces vaines attaques ? Un peu de ridicule et de honte à ceux qui les assumèrent.

La lutte va reprendre avec le *Balzac*. Jamais agression incompréhensive n'assaillit plus cruellement un créateur. L'histoire, pour notoire qu'elle soit, doit une fois de plus, être résumée.

Le Comité de la Société des gens de lettres demanda à Rodin la statue de *Balzac*. L'artiste, avant de faire ses esquisses, se pénètre profondément de la pensée du romancier ; puis il réunit les rares documents icono-



(Photo Librairie de France)

RODIN. L'ÉTERNELLE IDOLE. *(Marbre)*

graphiques, daguerréotypes, médaillons, le buste de David d'Angers; la description de Lamartine le guide et l'inspire : « Balzac, c'est la figure d'un élément : grosse tête, cheveux épars sur le collet, les joues couvertes d'une crinière que le ciseau n'émonde jamais... Mais l'œil est de flamme; le corps est colossal, etc. »

Poussant plus loin la conscience et le désir de documentation, Rodin s'en fut revoir le pays natal de son modèle; il demeura quelque temps en Touraine; il fit des croquis d'après un ouvrier qui ressemblait à Balzac; puis, rentré à Paris, s'ingénia à extraire de la glaise cet être extraordinaire « qui avait la figure d'un élément ».

Il accumule les études, il fait et refait sans cesse le même travail, jamais satisfait. Enfin il arrive à l'œuvre que l'on connaît et s'arrête. Il avait trouvé.

Mais sera-t-il compris ? Parviendra-t-il à convaincre le public, le comité, que ce *Balzac* surhumain est réellement l'homme qui a écrit la *Comédie Humaine*.

Il exposa son *Balzac* au salon de 1898. L'effet fut terrible.

Déjà sur le Boulevard et dans les salons on « gouaillait » Rodin à la recherche de son modèle; le comité des gens de lettres s'inquiétait, et sans doute regrettait-il déjà de ne s'être pas adressé à un fournisseur ordinaire et patenté de ce genre de travaux.

Le *Balzac* exposé au Salon, souleva un tolle. Ce fut du délire, une tempête, un ouragan. Deux clans se confrontèrent, l'un pour insulter, l'autre, moins nombreux, moins puissant, défendant le créateur.

C'était tous les jours, devant la statue, une cohue belliqueuse. M. Arsène Alexandre a publié à cette occasion une brochure où il narre ce qu'il a vu et entendu autour du *Balzac*. Que de stupidités furent proférées et non seulement par la foule anonyme, mais encore par des gens dont on aurait pu attendre mieux. Philippe Gilles, de Calonne, Rochefort prononcèrent des condamnations stupéfiantes, et Jean Rameau, prophétique, écrivait : « Si on veut écouter ma modeste voix, on s'empressera de l'ériger, cette statue mirobolante, et on la mettra sur un piédestal bien haut, pour qu'on la voie de loin; on coulera dans un moule un bronze inaltérable, pour que les siècles futurs sachent à quel degré d'aberration mentale nous étions arrivés à la fin de ce siècle-ci. »

Harpignies disait : « Je ne critique pas, je ne comprend pas ». Le poète Léon Dierx criait : « C'est une fumisterie sans nom, voilà dix ans, du reste, qu'elle dure ».

Un membre de la commission des gens de lettres « met au défi le conseil municipal d'accorder un emplacement à Paris pour ériger cette monstruosité ». En réalité à l'Hôtel de Ville si le président de la commission des Beaux-Arts, M. Levraud, était prêt à défendre Rodin, beaucoup de ses collègues réservaient leur opinion, tandis que d'autres, en particulier MM. Grébauval, Labusquière et le symbolique M. Lampué, s'en déclaraient résolument ennemis.

Le comité de la Société des gens de Lettres, délibéra et par quatre voix contre quatre informa Rodin qu'on ne « reconnaissait pas Balzac dans sa maquette ».

L'artiste écrivit aux journaux : « Je vous prie de déclarer que je retire du champ de Mars, mon monument qui ne sera érigé nulle part. »

On sait comment l'aventure finit. Malgré la jeune littérature qui se leva toute entière pour affirmer sa sympathie à l'artiste, malgré la protestation des amis et admirateurs de Rodin dont le nombre croissait, malgré les campagnes de Presse, la Société des gens de lettres commanda à Falguière le *Balzac* en chemise de nuit qui mélancolise le trottoir de l'avenue de Friedland.

Ce ne fut pas la dernière grande bataille qui s'engagea autour de Rodin; une fois encore il provoqua une ardente mêlée qui, dépassant les querelles artistiques, intéressait l'opinion publique; ce fut très peu de temps avant sa mort, lorsqu'il voulut donner à l'Etat ses collections et sa fortune, à condition que l'hôtel Biron devint le musée Rodin. On était alors en pleine guerre; mais le parlement consacra une séance à cette discussion. M. Dominique Delahaye au Sénat, M. Jules Delahaye à la Chambre, intervinrent pour que la donation fût refusée. On installerait à la place un musée d'art du XVIIIe siècle. Qu'importe si Rodin donne ses collections et ses œuvres à un musée étranger ! Une déclaration circula pour approuver cette proposition signée par MM. Antonin Mercié, Marqueste, Laloux, L.-O. Merson, Babelon, membres de l'Institut, Lecomte du Nouy et d'autres membres de la Société des « Artistes Français ».

Encore une fois la vague de haine déferlait, avec toute la jalousie, toutes les rancunes des officiels pour un artiste plus grand qu'eux et qu'ils n'avaient pu enrégimenter.

L'idée du musée Rodin était cependant déjà ancienne, elle prit naissance peu de temps après que le maître s'installa à l'hôtel Biron. Devenu libre par suite

du départ des religieuses du Sacré-Cœur, l'hôtel Biron fut occupé par l'auteur du *Penseur*. Celui-ci s'éprit bien vite de cette vieille demeure et c'est grâce à sa volonté opiniâtre qu'il dut de n'en être pas expulsé et à la veille de voir se réaliser son vœu le plus cher. L'hôtel était en effet menacé par la pioche des vandales. Après de multiples démarches et aidé par une campagne de presse, Rodin obtint qu'il fût classé monument historique. C'est à la suite de ce premier succès qu'il songea à obtenir l'autorisation de s'y installer définitivement. Il réunit sans peine autour de lui un groupe d'amis et d'admirateurs dévoués qui entreprirent de défendre sa cause auprès du gouvernement et de proposer l'offre qu'il avait établie Il transporta à l'hôtel Biron une grande partie de ses collections, il restaura même à ses frais plusieurs salles et y rassembla ses merveilleux antiques. Mlle Judith Clavel prenant acte de la proposition de Rodin, la soumit au public dans un journal et rédigea une pétition qui se couvrit vite de signatures.



Rodin, Victor Hugo. (Photo Giraudon)

La proposition de Rodin consistait en ceci : il aurait le droit de s'installer définitivement et à sa guise dans l'hôtel, dont il garderait jusqu'à sa mort la jouissance, il ouvrirait au public les salles où seraient exposées son œuvre et ses collections complètes lesquels il s'engageait de léguer à l'Etat.

Ce qui était presque réalisé en mars 1914, souleva cependant en 1917 de violentes controverses. On ne tint heureusement pas compte des interventions intempestives; le Sénat, après la Chambre, accepta le don Rodin. Personne ne songea à remercier l'artiste des richesses qu'il donnait; l'essentiel était acquis, Rodin achèverait sa vie à l'hôtel Biron, ses collections et ses œuvres resteraient dans le cadre qu'il avait choisi pour elles. Mais près de vingt années séparent l'affaire du *Balzac* et l'affaire de la donation. Au cours de ces vingt ans, Rodin vit sans cesse grandir sa gloire. Il parvenait à la troisième période de sa vie et pouvait, avec orgueil, en haut de la côte, voir le chemin parcouru. Son nom était universellement connu : l'élite des artistes, des gens de lettres, s'incline devant sa juste renommée; ils contribuent à la répandre dans le monde entier :

Chacun, à son tour, en un geste d'admiration et de gratitude, apporte sa pierre au monument durable qu'est la gloire de Rodin :

« Figures, bustes, groupes, dit Anatole France, tous les êtres créés par lui, vivent et palpitent. De ses mains un monde est sorti, agité d'un éternel frémissement. Ce maître a, jusqu'à l'excès, le sens du mouvement, et jamais l'art, avant lui, n'avait à ce point agité, fomenté l'inerte matière Son intelligence extraordinaire du mouvement va des torsions violentes de tout le corps à ces imperceptibles frissons du visage qui révèlent l'état intérieur et la pensée. C'est pourquoi ses portraits, tous rudes ou suaves, nous révèlent des vérités secrètes, profondes, précieuses, et qui nous étaient cachées, tandis que ses groupes expriment tant de violence et de volupté. Son art n'admet point le repos. Toutes ces grandes figures, l'Homme des premiers âges, le « St-Jean-Baptiste », « les Bourgeois de Calais », « le Balzac » sont en marche. Seul, son admirable Claude Lorrain, venu au devant du soleil, s'arrête à la rencontre de l'astre levé; arrêt si soudain et si énergique que tout le corps du peintre en est échauffé. Le sculpteur du mouvement pouvait seul exprimer cette ardente immobilité. »

Voici maintenant la parole d'un poète :

« Rodin plus que tout autre artiste de ce temps, a ce sentiment religieux des destinées de l'Art. Il a cependant peu cherché l'expression de la beauté définitive; il s'efforce plutôt à la suggestion d'une beauté inachevée. Il a été ainsi amené souvent à sacrifier l'ensemble au détail, et l'on a même osé prétendre, devant certains essais, qu'il était plus virtuose que poète. Laissons aux ignorants un pareil jugement. Devant la gloire rayonnante de son poème total, dont les strophes de marbre chanteront bientôt à la foule, la critique hostile se rendra d'elle-même à la toute-puissance de sa magie. Ne reprochons pas à Rodin de n'avoir pas réalisé l'idéal olympique d'un Phidias. Il est d'une époque, je viens de le dire, douloureuse et passionnée, et qui tend vers la beauté plutôt qu'elle ne la réalise. Il aura eu le mérite de rattacher aux traditions des plus grandes écoles du passé son œuvre contemporain et encore gros d'avenir. Il est de ceux dont la main sans défaillance aura reçu des aïeux et transmettra aux descendants la tâche sacrée. C'est un génie ».

L'un des plus éminents parmi les historiens d'art, Gustave Geffroy s'écrie :

« Ah ! cette beauté de nature emmenée captive par les professeurs, qui la délivrera ?

« Rodin l'a délivrée. Dès qu'il vint, tout le monde comprit que quelque chose de grand qui avait été oublié, recommençait. Il ne pouvait pas nous rendre la sérénité antique, avec sa force et sa grâce, mais il nous a rendu la vie. Il a ressucité la morte, il a retrouvé les secrets que cache la matière, le mystère de la chair et de la pierre, le frémissement universel. Parmi les froides figures qui semblent des moulages appauvris et des démonstrations d'académies, il a subitement installé la volupté, la passion, la vérité. A lui seul il est notre Paganisme et notre Renaissance. Il nous a fait entendre de nouveau les chants joyeux et tristes que tout exhale, il a suivi Pan aux halliers des grandes villes, il restera grand et admirable pour avoir découvert en chaque femme la Vénus éternelle. »

« Le titan que nous vénérons est entré vivant dans l'immortalité, il y a lui, à part, et puis les autres, loin très loin, le talent, même puissant ne voisinant pas avec le génie qui nait, vit et meurt seul. Cette âme éternellement triste a causé des joies inconnues et nouvelles ; elle a tout contemplé, tout du tout compris, tout deviné, tout exprimé. Comme Eschyle, Dante, Michel-Ange, Jean de Chelles et Beethoven, Rodin a crevé de son front, le ciel trop bas pour lui, et il a embrassé l'infini dont il a surpris le muet et terrifiant langage ».

Frantz Jourdain :

« La sculpture depuis lui n'est plus absolument le même art qu'avant lui, il y a ajouté des sveltesses, des fièvres, du lyrisme, de la synthèse, qui lui étaient depuis longtemps inconnus. Houdon et Clodion avaient eu la grâce sans tant de puissance. Puget n'avait que la puissance. Rodin a la grâce et la puissance, et de plus, la fantaisie. Il joute avec Théocrite et avec le Dante, il a trouvé un serpentement nouveau de la ligne, un accent d'ébauche fiévreux, il a un autre regard que ses prédécesseurs envers la matière, une façon toute neuve de traiter le marbre ».

Gustave Kahn :

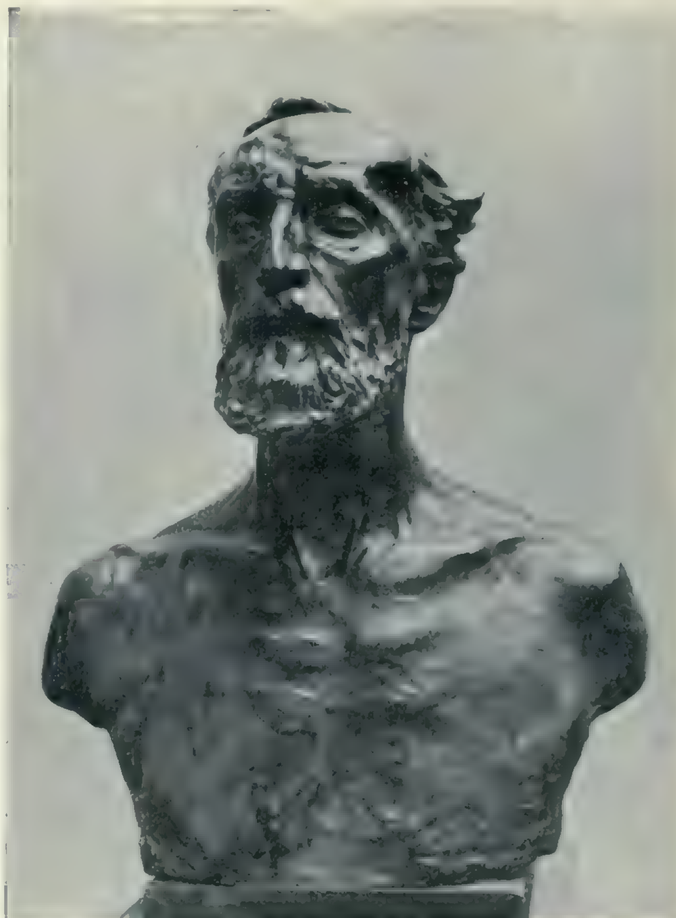
« On croirait qu'Auguste Rodin a recommencé l'œuvre divine et modelé un monde à l'effigie de son âme passionnée et farouche. Son art procède de la nature et tout y semble prodigieux parce que avec lui l'exaltation de la forme et de l'idée ennoblit la réalité et la transfigure. De là l'inégalable prestige de sa sculpture très proche de nous, et qui sous certains rapports avoisine l'antique. Le trouble où elle nous jette se renouvelle au spectacle d'autres créations différentes par le métier ; identiques de conception et pareillement empreintes de beauté ».

Ou encore ces *Propos* signés par l'auteur du Calvaire, Roger Marx :

« Tout ce qui est sorti de son cerveau, et tout ce que sa main créa, idées et matière, pensées et formes, même le plus humble cherchement de sa plume sur des bouts de papier volant, même le plus rapide pétrissement d'une esquisse dans la glaise, vaut d'être pieusement conservé. Il importe que toutes les manifestations de sa pensée, linéaires ou plastiques, soient rassemblées, car elles sont un exemple de ce que l'étude constante, l'observation, la vie surprise dans le plus fugitif ou le plus familier de ses rythmes peuvent développer en un cerveau comme celui d'Auguste Rodin. Non seulement il est la conscience artistique la plus haute et la plus pure gloire de notre temps, mais son nom, désormais, brille comme une date lumineuse dans l'histoire de l'art. De lui part un style. En lui commence une époque. Il est la source où depuis vingt ans chacun vient retremper son inspiration. Tout en demeurant fidèle au culte de la Beauté immuable

dans le Passé, il aura été le grand réformateur de la statuaire, qui lui doit un modelé, un mouvement, de la passion, c'est-à-dire une plus intime communion de l'art avec la nature, ou si l'on veut, une plus complète, une plus virile possession de la nature par l'amour humain. Il est, peut-être, le seul parmi les sculpteurs de tous les temps dont l'œuvre révèle une compréhension universelle de la vie.

« Et il est toujours près de la vie; il est toujours dans la vie, dans le frisson de la vie, même quand il semble s'élever au-dessus d'elle, dans le rêve! Nos inquiétudes, nos découragements, nos enthousiasmes, nos héroïsmes, nos passions, nos sensualités, il a tout traduit, tout exprimé, mieux qu'un poète, mieux que par des mots : par des formes. Il a été tour à tour, le supplice et l'exaltation de la Volupté, la douleur de la Vie, la terreur de la Mort avec « l'Enfer », la voix de l'Histoire avec « les Bourgeois de Calais », le fracas de l'Elément avec « Victor Hugo », « Balzac », il aura été toujours la Beauté.



Rodin. Dalou. (Photo Giraudon)

« Esprit tumultueux comme un volcan, imagination grondante comme une tempête, cerveau sans cesse au feu et dévoré de flammes comme une forge qu'on n'éteint jamais, il est sage pourtant et prudent. Et, jamais, il ne lui arriva de chercher une expression de vie en dehors des lois primordiales et éternelles de la Beauté.

« Il sait que tout ce qui s'éloigne de la vie est fallacieux et vain, et que rien n'est mystérieux de ce qui va demander de la lumière aux ténèbres, du mouvement au néant. Son symbole est clair, parce qu'il est dans la nature comme la forme impérissable et une qui se répète des nuées du ciel à la montagne, de la montagne au corps de l'homme, du corps de l'homme à la plante, de la plante au caillou. Et c'est pour avoir compris ce principe unique du dessin, pour l'avoir toujours respecté, dans son œuvre, que son œuvre nous émeut, nous étreint et nous subjugue plus que toutes les autres. Terrible et formidable, déchirant les chairs convulsées sous le fouet de la luxure et les morsures de la tentation, il est tendre aussi, et il est chaste, et nul n'aura fait rayonner du corps de la femme, plus de grâce, plus de jeunesse et plus de caresse!

« Et cette chair blanche des statues, où le marbre transfiguré s'anime, palpite, frémit et se soulève en mouvements d'harmonieuse respiration; où la chaleur de la vie, le mystère du sang, la fécondité du sexe gonflent les seins; chair réelle et parfumée, où toute la peau, alanguie et souple, tendue et pâmée, que la lumière caresse, que les ombres satinent, semble modelée par les doigts du Créateur!...

« Et l'art de Rodin aura été d'autant plus haut, il nous aura donné d'autant plus de rêve que son métier aura été poussé à plus de perfection!

« J'ai, pour juger les œuvres de l'art contemporain et me bien pénétrer de ce que, par delà les modes et les engouements passagers, elles doivent, afin d'être durables, contenir d'éternité un critérium infaillible : la comparaison de ces œuvres avec celles du passé. C'est une épreuve dangereuse à laquelle bien peu d'artistes, même parmi les plus glorieux et les plus encensés, résistent. Quand je reviens du Louvre ou de la National Gallery, du musée de Bruxelles ou de l'hôpital Saint-Jean, de Saint-Bavon ou de Florence, d'Arezzo ou de Madrid, quelles surprises, quels mécomptes, quels désenchantements aussi de me retrouver ensuite les yeux et l'esprit pleins de ces visions splendides, devant ces choses chétives et plates, ignorantes et glacées, désordonnées



Photo Librairie de France

RODIN. LE BAISER. *(Marbre)*

et prétentieuses que sont la plupart des œuvres de maintenant ! Et je me reproche de les avoir aimées, comme si c'étaient d'infidèles amies qui eussent trahi le rêve où j'avais voulu transfigurer leur âme.

« Mais tout mon enthousiasme et toute mon émotion demeurent intacts et vibrants devant Auguste Rodin. De cette confrontation, je ne retiens presque, parmi les vivants, que son nom. L'âme qui, de l'antique Egypte et de la Grèce, passa sur les siècles pour les féconder, je la retrouve en lui, dans toute la jeunesse de son éternité.

« Et voilà pourtant que me vient une pensée mélancolique. A un moment de dépression politique et de nivellement social, tel que celui où nous vivons, où tout est foule, où l'art, descendu de ses fières solitudes, se fait foule aussi, une forte individualité, une puissance créatrice comme celle d'Auguste Rodin, ne surgit pas sans protestations ni clameurs.

« C'est que le génie, que les bourgeois de la grande Révolution croyaient avoir décapité, pour le refaire à l'image de leur âme, devient, aujourd'hui, un anachronisme et une monstruosité quand il apparaît vierge de leurs viols, intact de leurs attentats, et vivant ! Il n'aura rien manqué à celui de Rodin, pas même le douloureux et peut-être fortifiant honneur d'avoir été contesté par la médiocrité et persécuté par la haine des sots. Après une longue suite d'œuvres, de plus en plus belles, devant des réalisations uniques — résultat de quarante-cinq années de travail acharné, d'efforts silencieux, de luttes de toutes sortes, et de conquêtes admirables — ni la médiocrité, ni la haine ne désarment ».

Constatons cela en passant, et... passons !

La Vieillesse glorieuse. — Déjà depuis longtemps il produisait beaucoup moins. Sa vieillesse était paisible, il jouissait de son œuvre et tel un Dieu parmi le peuple qu'il a créé. Il vivait soit à Meudon dans le beau domaine de Val Fleuri, soit à l'Hôtel Biron, riche, plein de gloire et d'honneurs. On lui a reproché d'avoir trop volontiers accepté l'encens de thuriféraires intéressés, d'avoir fait trop bon accueil aux snobs, de s'être laissé griser par des hommages indignes de lui. Mais n'avait-il pas tous les droits, et son orgueil n'était-il pas légitime lorsqu'il considérait les fruits prodigieux de sa vie laborieuse et passionnée.

En 1900 il avait fait, place de l'Alma, une exposition d'ensemble de ses œuvres, petite exposition aux portes de la grande et qui au dire de Mirbeau faisait oublier toutes les laideurs de la Foire universelle.

Ce qu'on voyait dans ce baraquement montrait le magnifique génie créateur du maître, c'était un résumé de l'œuvre prodigieuse.

Si les Parisiens ne se passionnèrent pas outre mesure pour cette exposition, elle frappa de stupeur admirative tous les étrangers. La fortune de Rodin commence alors. Un musée Rodin s'ouvre à New-York. Sa gloire devient universelle.

A partir de ce moment sa production se ralentit graduellement. Nous arrivons à la Troisième phase de la vie de Rodin, celle où tout en créant encore, il contemple le chemin parcouru et se recueille.

Il voyage, il va à Rome, à Prague, à Londres, reçu partout comme un souverain. Sa maison de Meudon devient un but de pèlerinage artistique. Il reçoit beaucoup. Les marchands d'antiquité apprennent le chemin de sa demeure, sachant sa passion pour les marbres antiques et les céramiques d'Orient. Il s'occupe de laisser par écrit ses impressions sur l'art. Paul Grell recueille ses paroles et fait paraître *L'Art*, bientôt suivi d'un ouvrage sur les *Cathédrales*, écrit cette fois directement par Rodin avec une introduction de Charles Morice.

Cependant Rodin anime encore le marbre, il crée des œuvres plus petites, mais d'une radieuse beauté, selon la conception nouvelle qu'il a depuis le *Balzac*. En 1902 c'est *la Main de Dieu*, en 1903 *l'Enfant prodigue*, en 1904 *Ugolin* remanié. L'*Homme qui marche* est placé devant le Palais Farnèse à Rome, c'est encore le monument *Puvis de Chavannes*, le buste de *Clémenceau*. On inaugure *le Penseur* au Panthéon. Le *monument Victor Hugo* est enfin achevé, et l'image du poète orne les jardins du Palais-Royal.

Le matin, avant de se mettre à la tâche du statuaire, Rodin dessinait. Les dessins de Rodin, a dit Bourdelle « sont comme des fleurs dans l'œuvre hautaine du grand sculpteur, elles sont la tendresse de cette main entraînée aux forts et lents travaux de la statuaire ; elles sont les feuilles qu'un arbre regarde choir de son front et se dérouler en tapis admirable à sa base ».

Comment caractériser ces dessins ? Ce sont des images d'un seul jet, sans faux traits, sans repentirs, pures, hardies, véridiques. Rien qui rappelle ce que l'école nomme doctement un « bon dessin » terminé, fignolé, léché. Point de « sujet » d'attitudes, d'atelier,

de hanchements scolaires. Des recherches de volumes, des réductions de formes vivantes au schema géométrique; des instantanés, des « lectures de mouvements à première vue ».

Un modèle nu se meut, se vêt, se dévêt dans l'atelier, court, saute, gesticule, rit; des filles allongées, sveltes, nerveuses, s'étendent sur un divan, sur le sol. Il arrive parfois que ces créatures instinctives fassent songer, plutôt qu'aux héroïnes de Berquin ou de Mme de Ségur, à celles de Baudelaire ou aux prêtresses antiques de l'île de Lesbos. Rodin ne leur demande pas d'être chastes, mais de *vivre* sous ses yeux. Il les suit du regard, et, le crayon à la main, saisit l'être en plein mouvement, jette la silhouette sur le papier. Et quelle science approfondie de l'anatomie, non figée, mais vivante!

Puis, à seul fin de fixer les valeurs, il emplit son croquis d'une teinte ocre, bistre, gris bleuté, terre de Sienne, d'aquarelle ou de gouache. Et c'est tout.

Une bacchante s'étire, voluptueuse; Vénus, souriante, étonnée et joyeuse, éclôt, hors des vagues; une cariatide blessée, meurtrie par la pierre pesante qu'elle porte héroïquement; des vierges musclées, élastiques, sinueuses; robustes florentines michel-angesques, dames graciles des fresques de la Villa Lemmi; des joliesses maniérées d'un XVIIIe siècle très pur, la liberté exquise d'une *Gimblette* de Frago ou de Clodion; des fillettes grêles et chlorotiques, petits « rats » de Degas; tous les styles, toutes les époques, tous les âges. Corps d'odalisques qui s'offrent, fleurs qui s'ouvrent; les raccourcis les plus puissamment osés, les enlacements les plus scabreux. Une grande gamine amusée passe rapidement une culotte de coutil; une montmartroise agile retire sa chemise avec des gestes de Miobide.



Rodin. La vieille heaulmière. (Photo Giraudon)

Ni morale, ni vertu: ce sont là choses pour la société. Rodin n'est point chargé de catéchiser ses contemporains.

Et la série des Cambodgiennes! On peut dire que ces singulières et délicieuses Orientales, ces Javanaises, ces Cambodgiennes qui stupéfièrent et scandalisèrent les bonnes gens de Paris, (s'attendant lorsqu'elles parurent au Pré Catelan, aux attitudes nobles et convenues de nos ballerines d'Opéra), furent pour Rodin une joie, un éblouissement.

Rodin, en copiant ces petites exotiques, comme en copiant ses modèles familiers, est semblable à un enfant ingénu, qui balbutie devant la nature

Ah! il ne vise point à idéaliser! « L'épouvantable absurdité de cela! s'écrie-t-il. « Idéaliser! retoucher la nature! La plus petite force se permettant de corriger la plus grande. » La Nature, dit Rodin, me perce chaque jour de ses flèches. La Nature, n'est-ce point beau comme la science des nombres? »

Il ne songe qu'à épeler, qu'à lire les mouvements des formes, lorsqu'elles naissent et meurent sous ses yeux mi-clos. Nul souci non plus de symbolisme. La transposition se fait d'elle-même, et après. Telle femme nue sera, *ensuite* (car l'imagination du créateur est poétique) une Gloire, une Bénédiction, un Nuage planant sur le village endormi, une Psyché.

Les Cambodgiennes dont Rodin, faute de temps, et parce qu'il est occidental, n'a pu pénétrer le caractère essentiel, deviennent des Grecques, des Muses foulant des chemins parsemés d'asphodèles.

Qu'importe le sujet, le titre! le principal est de vivre. Et ces figures vivent toutes, intensément.

N'oublions pas d'ailleurs que chez Rodin, roman-

tique, magnifique et luxurieux, toute passion, toute frénésie s'exaspère jusqu'au paroxysme.

Il n'y a donc dans ces dessins, ni littérature, ni symbolisme. Auguste Rodin est un *réaliste*, ainsi que les Hellènes ou les Gothiques. Quand il amplifie, quand il outre un modelé de statue, c'est à seule fin d'accentuer le caractère de l'œuvre qui devra être contemplée en plein air.

Il n'est point question, dans ces croquis, d'interpréter, mais de cueillir la vie au vol. Le statuaire-dessinateur ne combine pas des groupes fantastiques, des rêves à la Redon. Ces danseurs désarticulés, ces femmes convulsées, alanguies, « damnées », exténuées, pâmées, les bras en oreillers, ne sont autre chose que de la vie captive et pétrie. Je dis pétrie, car ces dessins commentent et annoncent le marbre ou la pierre.

Doù vint à Rodin le goût de ces esquisses promptes ? Il y a une vingtaine d'années, il eut un modèle, miraculeux de grâce et de flexibilité, qui lui donnait les plus beaux mouvements, les plus soudains, les plus neufs. Il se mit à les dessiner mille et mille fois. Et il continua. Telle est l'origine des séries actuelles.

Antérieurement, il avait réalisé des dessins d'après l'Antiquité ou la Renaissance, ou ces illustrations étonnantes pour l'exemplaire des Fleurs du Mal.

Puis, se dégageant, se libérant des influences, rejetant l'érudition, il osa ses géniales simplifications, les vignettes du Jardin des Supplices.

Il passa les dernières années de sa vie à l'hôtel Biron dont il aimait la paix et la belle ordonnance, malade et comblé d'honneurs, grand officier de la Légion d'Honneur, chargé des plus hautes distinctions des pays étrangers car sa gloire brilla toujours d'un plus vif éclat hors de son pays, il ne fut pas de l'Institut malgré un geste *in-extremis* dont Gustave Cornick dénonça l'invraisemblance.

Rodin n'avait que faire des faveurs académiques.

Le 16 novembre 1917 les journaux du soir publièrent la note suivante : « Le maître Rodin s'est éteint doucement, sans souffrances, ce matin à quatre heures dans son magnifique domaine de Meudon. Quelques parents et intimes étaient à son chevet.

« Depuis deux jours la maladie dont il souffrait avait fait de rapides progrès. Le docteur Chauvet en quittant le malade hier soir à onze heures, avait déclaré que tout espoir était perdu.

« La dépouille mortelle du maître est exposée dans l'un des salons de la villa ; le corps est revêtu de la robe de chambre de laine blanche qu'il affectionnait. Le visage calme est merveilleusement beau ; les mains jointes tiennent deux chrysanthèmes. Un bouquet de fleurs splendides décore simplement le coin du lit. »

On lui fit des obsèques nationales. La presse de tous les pays alliés, neutres, et même ennemis, exalta le génie qui venait de s'éteindre, on ouit toutefois plusieurs notes discordantes dans ce concert de louanges. Les ennemis de Rodin ne désarmèrent pas. On vit éclater le scandale des faux Rodins, ou plutôt des Rodins illicites ; un méchant libellé parut où le maître apparaissait amoindri, vu de l'office.

Mais ne sont-elles pas négligeables ces petites attaques, alors qu'est ouvert à tous le musée Rodin, apportant, par les œuvres et par les collections rassemblées, le vivant témoignage de ce qu'est le génie de Rodin, montrant quelle Torche ardente il brandit pour éclairer la route, quelle place considérable un tel homme occupait dans l'univers.

La meilleure conclusion, maintenant, c'est à Rodin lui-même que nous allons demander de la formuler :

Il a laissé, héritage spirituel, une profession de foi que les jeunes artistes devraient apprendre par cœur. Ces pages furent dictées par Rodin à Paul Gsell en 1911, pour être publiées après sa mort :

Jeunes gens qui voulez être officiants de la Beauté, peut-être vous plaira-t-il de trouver ici le résumé d'une longue expérience.

Aimez dévotement les maîtres qui vous précédèrent. Inclinez-vous devant Phidias et devant Michel-Ange. Admirez la divine sérénité de l'un, la farouche angoisse de l'autre. L'admiration est un vin généreux pour les nobles esprits.

Gardez-vous cependant d'imiter vos aînés. En respectant la tradition, sachez discerner ce qu'elle renferme d'éternellement fécond : l'amour de la Nature et la sincérité. Ce sont les deux fortes passions des génies. Tous ont adoré la Nature et jamais ils n'ont menti. Ainsi la tradition vous tend la clef grâce à laquelle vous vous évaderez de la routine. C'est la tradition elle-même qui vous recommande d'interroger sans cesse la Réalité et qui vous défend de vous soumettre aveuglément à aucun maître.

Que la Nature soit votre unique déesse.

Ayez en elle une foi absolue. Soyez certains qu'elle n'est jamais laide et bornez votre ambition à lui être fidèles.

Tout est beau pour l'artiste, car en tout être et en toute chose, son regard pénétrant découvre le *Caractère*, c'est-à-dire la vérité intérieure qui transparaît sous la forme. Et cette vérité, c'est la beauté même. Etudiez religieusement : vous ne pouvez manquer de trouver la beauté, parce que vous rencontrerez la vérité.

Travaillez avec acharnement.

Vous, statuaires, fortifiez en vous le sens de la profondeur. L'esprit se familiarise difficilement avec cette notion. Il ne se représente distinctement que des surfaces. Imaginer des formes en épaisseur lui est malaisé. C'est là pourtant votre tâche.



Rodin. Les bourgeois de Calais. (Photo Librairie de France)

Avant tout, établissez nettement les grands *plans* des figures que vous sculptez. Accentuez vigoureusement l'orientation que vous donnez à chaque partie du corps, à la tête, aux épaules, au bassin, aux jambes. L'art réclame de la décision. C'est par la fuite bien accusée des lignes, que vous plongez dans l'espace et que vous vous emparez de la profondeur. Quand vos plans sont arrêtés tout est trouvé. Votre statue vit déjà. Les détails naissent, et ils se disposent ensuite d'eux-mêmes. Lorsque vous modelez ne pensez jamais en *surface*, mais en *relief*.

Que votre esprit conçoive toute superficie comme l'extrémité d'un volume qui le pousse par derrière. Figurez-vous les formes comme pointées vers vous. Toute vie surgit d'un centre, puis elle germe et s'épanouit du dedans au dehors. De même, dans la belle sculpture, on devine toujours une puissante impulsion intérieure. C'est le secret de l'art antique.

Vous, peintres, observez de même la réalité en profondeur. Regardez par exemple un portrait peint par Raphaël. Quand ce maître représente un personnage de face, il fait fuir obliquement la poitrine, et c'est ainsi qu'il donne l'illusion de la troisième dimension

Tous les grands peintres sondent l'espace. C'est dans la notion d'épaisseur que réside leur force.

Souvenez-vous de ceci : il n'y a pas de traits, il n'y a que des volumes. Quand vous dessinez, ne vous préoccupez jamais du contour mais du relief. C'est le relief qui régit le contour. Exercez-vous sans relâche. Il faut vous rompre au métier.

L'art n'est que le sentiment Mais sans la science des volumes, des proportions, des couleurs, sans l'adresse de la main, le sentiment le plus vif est paralysé. Que deviendrait le plus grand poète dans un pays étranger dont il ignorerait la langue ? Dans la nouvelle génération d'artistes, il y a nombre de poètes qui, malheureusement, refusent d'apprendre à parler. Aussi ne font-ils que balbutier.

De la patience ! Ne comptez pas sur l'inspiration. Elle n'existe pas. Les seules qualités de l'artiste sont sagesse, attention, sincérité, volonté. Accomplissez votre besogne comme d'honnêtes ouvriers.

Soyez vrais, jeunes gens. Mais cela ne signifie pas : soyez platement exacts. Il y a une basse exactitude : celle de la photographie et du moulage. L'art ne commence qu'avec la vérité intérieure. Que toutes vos formes, toutes vos couleurs traduisent des sentiments.

L'artiste qui se contente du trompe-l'œil et qui reproduit servilement des détails sans valeur ne sera jamais un maître. Si vous avez visité quelque *campo-santo* d'Italie, vous avez remarqué sans doute avec quelle



(Photo Librairie de France)

RODIN. LE PRINTEMPS. *(Marbre)*

puérilité les artistes chargés de décorer les tombeaux s'attachent à copier, dans leurs statues, des broderies, des dentelles, des nattes de cheveux. Ils sont peut-être exacts. Il ne sont pas vrais, puisqu'ils ne s'adressent pas à l'âme.

Presque tous nos sculpteurs rappellent ceux des cimetières italiens. Dans les monuments de nos places publiques, on ne distingue que redingotes, tables, guéridons, chaises, machines, ballons, télégraphes. Point de vérité intérieure, donc point d'art. Ayez horreur de cette friperie.

Soyez profondément, farouchement véridiques. N'hésitez jamais à exprimer ce que vous tentez, même quand vous vous trouvez en opposition avec les idées reçues. Peut-être ne serez-vous pas compris tout d'abord. Mais ne craignez pas de rester seul. Des amis viendront bientôt à vous : car ce qui est profondément vrai pour un homme l'est pour tous.



Auguste Rodin. La Sphynge. (Photo Librairie de France

Pourtant, pas de grimaces, pas de contorsions pour attirer le public. De la simplicité, de la naïveté !

Les plus beaux sujets se trouvent devant vous : car ce sont ceux que vous connaissez le mieux.

Mon très cher et très grand Eugène Carrière qui nous quitta si vite, montra du génie à peindre sa femme et ses enfants. Il lui suffisait de célébrer l'amour maternel pour être sublime. Les maîtres sont ceux qui regardent avec leurs propres yeux ce que tout le monde a vu, et qui savent apercevoir la beauté de ce qui est trop habituel pour frapper les autres esprits.

Les mauvais artistes chaussent toujours les lunettes d'autrui. Le grand point est d'être ému, d'aimer, d'espérer, de frémir, de vivre. Etre homme avant d'être artiste ! La vraie éloquence se moque de l'éloquence, disait Pascal. Le vrai art se moque de l'art. Je reprends ici l'exemple d'Eugène Carrière. Dans les expositions, la plupart des tableaux ne sont que de la peinture : les siens semblaient au milieu des autres, des fenêtres ouvertes sur la vie !

Accueillez les critiques justes. Vous les reconnaitrez facilement. Ce sont celles qui vous confirmeraient dans un doute dont vous êtes assiégé. Ne vous laissez pas entamer par celles que votre conscience n'admet pas.

Ne redoutez pas les critiques injustes. Elles révolteront vos amis. Elles les forceront à réfléchir sur la sympathie qu'ils vous portent, et ils l'afficheront plus résolûment quand ils en discerneront mieux les motifs.

Aimez passionnément votre mission. Il n'en est pas de plus belle. Elle est beaucoup plus haute que le vulgaire ne le croit.

L'artiste donne un grand exemple.

Il adore son métier : sa plus précieuse récompense est la joie de bien faire. Actuellement, hélas ! on persuade aux ouvriers, pour leur malheur, de haïr leur travail et de le saboter. Le monde ne sera heureux que quand tous les hommes auront des âmes d'artistes, c'est-à-dire quand tous prendront plaisir à leur tâche.

L'art est encore une magnifique leçon de sincérité.

Le véritable artiste exprime toujours ce qu'il pense, au risque de bousculer tous les préjugés établis.

Il enseigne ainsi la franchise à ses semblables.

Or, imagine-t-on quels merveilleux progrès, seraient tout à coup réalisés, si la véracité absolue régnait parmi les hommes !

De tels propos jettent sur le génie d'Auguste Rodin, une lumière plus vive que tous les commentaires de ses admirateurs.



Photo Librairie de France)

Dalou. Silène. Jardin du Luxembourg.

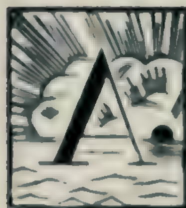
CHAPITRE VII

TRADITION ITALIANISANTE ET TRADITION FRANÇAISE

D'Eugène Guillaume à Bartholomé.

Alexandre Charpentier, l'influence de Constantin Meunier et l'art social.

La statuaire de Degas et Gauguin.



VANT d'aborder les maîtres indépendants qui, Rodin écarté, formeront le meilleur fleuron de notre école de sculpture contemporaine, certains noms honorables doivent être retenus. Une régression est ici nécessaire. Il y eut avec Thomas, Chapu, Falguière, Bartholdi, Guillaume, Paul Dubois, une pléïade d'hommes de talent qui rivalisèrent avec ces idéalistes, Henner, Baudry, Delaunay ou Hébert, qui relevaient alors l'inspiration de la peinture.



(Photo Giraudon)
Barrias. Jeune fille de Mégare.



(Photo Giraudon)
Barrias. Le Serment de Spartacus

La néo-renaissance de Paul Dubois et de Chapu, que Barrias a continuée, nous a valu les monuments de *Lamoricière* et d'*Henri Regnault* qui resteront, le groupe des *Premières funérailles* qui vivra. Chapu fut un aimable et ingénieux esprit dont la *Jeanne d'Arc à Domrémy* est d'un sentiment assez élevé; ses bustes les plus expressifs sont ceux de *Léon Bonnat* et de *Berryer*. Frémiet, solide animalier qui a scruté consciencieusement l'anatomie de ses modèles, mérite, avec sa *Jeanne d'Arc* et son *Cavalier* de Pierrefonds, une mention lui aussi. La postérité sera reconnaissante

page qu'on n'a pas écrite. Tout ajouté risque fort de n'être qu'une superfétation. Le bas-relief de Rude, dira-t-on, est un ajouté. C'est vrai, l'exemple toutefois, n'a qu'une valeur d'exception. Si Rude a su manifester son génie sculptural sans altérer le sens de l'architecture du monument, son effort et sa réussite ne font que mieux apparaître l'échec de Cortot et celui d'Etex, auxquels vint s'ajouter l'échec d'Alexandre Falguière.

Le groupe de Falguière, avec des proportions à déterminer, eût-il pu trouver place ailleurs ? Sa *République* pouvait-elle descendre de l'acrotère de l'Arc de Triomphe et venir se mêler aux passants d'un faubourg ? On sait seulement l'erreur commise, et l'abandon total du groupe. On sait aussi une autre erreur, commise au Panthéon. Il suffit d'un seul regard jeté derrière la toile qui abrite, au fond du temple, le combat du *Progrès terrassant l'Erreur*, pour s'aper-



Chapu. Tombeau de Daniel Stern. (Photo Giraudon)

à Falguière de son *Tarcisius* et de son *Vincent de Paul* plus encore que de son *Vainqueur au combat de coqs* et de sa *Femme au paon*. Elle saura gré à son souple talent, non d'avoir imité dans son *Lavigerie* les somptueuses et habiles effigies du dix-septième et du dix-huitième siècle, mais d'avoir rompu dans ses *Nymphes*, ses *Dianes* et même en sa fameuse *Danseuse* qui fit un instant scandale, avec les vieilles recettes classicistes, et d'avoir créé de la vie. Le tort d'Alexandre Falguière fut de vouloir se hausser jusqu'au monumental, ce pour quoi il n'était point fait; il remporta un échec justifié lorsqu'il chercha à doter la plate-forme de l'Arc de Triomphe d'un quadrige conduit par une République; il n'était pas difficile de prévoir que le monument ne comportait pas cette adjonction, et que l'idée moderne ne pouvait se poser sur ce bloc qui a déjà un passé et est daté comme Notre-Dame et Versailles. Et la tentative échouant, malgré le renom de Falguière, fit comprendre combien il est vain de vouloir finir l'œuvre qu'une génération a laissée inachevée; quoi qu'on invente ou qu'on fasse, quelque ingénieux que soit le motif, quelque savante que soit la décoration, c'est une faute historique et artistique que de vouloir mettre sa signature sur une



Guillaume. Maternité. (Photo Giraudon)



CHAPU. MERCURE INVENTANT LE CADUCÉE

cevoir de la disproportion et du vide de ces figures et de leurs accessoires. Enfin, si quand on songe que le fier *Balzac* de Rodin eût pu s'élever avenue Friedland, ne doit-on pas déplorer que la Société des Gens de lettres ait commandé à Falguière son *Balzac* assis, si morne et d'une exécution creuse et hâtive ? Falguière, redisons-le, n'était point fait pour les grandes œuvres; si l'on veut le définir exactement, n'oublions pas qu'il est représentatif d'une heureuse région de notre France, de la cité de Toulouse, rose et dorée, ville de poètes, de chanteurs, d'orateurs, où la fée du soleil a doté ses enfants des dons de l'improvisation enivrée d'elle-même, de l'assimilation illusionnée et fougueuse. Ceux qui sont ainsi doués, aiment la réalisation immédiate, s'irritent des obstacles, s'énervent vite et peuvent gâcher leur ébauche lorsqu'ils veulent l'achever sans les délais de l'étude et de la patience. Tel fut le cas du brillant Falguière.

Bartholdi symbolisa longtemps la revanche française après la guerre de 1870, étant l'auteur du gigantesque *Lion de Belfort*, taillé en ce granit encore martelé par les obus prussiens, et qui semblait défier l'ennemi. Ce monument, dont une réduction s'élève place Denfert-Rochereau, à Paris, est de lignes simples et sobres, d'allure fière afin d'immortaliser le souvenir de la défense opposée aux Allemands par la garnison du colonel Denfert. L'artiste sut tirer parti de l'aspect sombre et imposant du roc qui surmonte le château alsacien pour en faire le piédestal et le cadre de son monument. L'inspiration de l'œuvre de Bartholdi est d'ailleurs presque toujours d'essence patriotique; sa *Malédiction de l'Alsace* de 1872, son monument des victimes de *Colmar* l'attestent. On sait qu'après la guerre de 70-71, l'artiste partit pour l'Amérique du Nord; il conçut la première pensée d'un monument formidable que la République française devait offrir à la République des Etats-Unis en gage de fraternité et souvenir des services rendus. Avant de réaliser sa colossale *Liberté éclairant le monde*, qui projette sur la rade de New-York sa silhouette de géante, il y préluda par une statue de *La Fayette* qu'on voit également dans la capitale américaine, et par une *Fontaine monumentale* qui enthousiasma les libres citoyens de Washington. Mais c'est la *Liberté* qui demeure là-bas l'œuvre importante d'Auguste Bartholdi.



(Photo Giraudon)

Frémiet. Jeanne d'Arc.

Eugène Guillaume, qui connut les honneurs officiels les plus étendus (il fut membre de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Académie française, directeur des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome), fut un statuaire impeccable, et de la plus docte sécheresse. Sa *Sainte-Clotilde* se laisse admirer pour l'irréprochable netteté des plans et des modelés, mais elle n'émeut pas. Ses bustes, de *Mgr Darbois*, de *Jules Ferry*, d'*Ingres*, du *prince Napoléon*, sont corrects, mais sans flamme. Son *Claude Bernard* qui domine le terre-plein du Collège de France, ne donne ni de près ni de loin l'impression de ce puissant génie à qui l'on doit l'« Introduction à la médecine expérimentale » ; il l'a amoindri, étriqué ; c'est un passant, en redingote, immobilisé par hasard sur une pelouse de la rue des Ecoles.

Paul Dubois, il faut en convenir, est d'une qualité supérieure à ceux que nous venons d'indiquer et auxquels il eût été loisible d'adjoindre Barrias (responsable du déplorable et grimaçant monument parisien à *Victor Hugo*) Hiolle, Delaplanche, Allar et Degeorge.

Paul Dubois fut un grand laborieux dont on vit des bustes, groupes et monuments à chaque salon, pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Les débuts remontent en effet à l'année 1857 où Dubois petit-neveu de Pigalle, exposa sous le nom de Dubois-

Pigalle. Mais son vrai premier succès date de 1864, où parut le *Saint Jean-Baptiste;* d'allure mystique et farouche à la fois avec ses cheveux aux vents et son regard tragique, l'œuvrette, bien que menue, impressionna; certes on ne saurait la confronter au grandiose « mangeur de sauterelles » érigé par Rodin; mais c'est d'un modelé habile, savant même, et d'un sentiment heureux. Vint ensuite le fameux *Chanteur florentin* qui déchaîna les enthousiasmes bourgeois et fut l'un des « clous » de l'Exposition Universelle. Citons ensuite le monument du *Connétable Anne de Montmorency*, dans une cour intérieure du château de Chantilly, et surtout la *Jeanne d'Arc*.

Elle vit le jour au même salon que celle d'un autre sculpteur, Antonin Mercié que la postérité ne retiendra point. La *Jeanne* de Mercié était adroitement inspirée de la statuaire du quinzième siècle; on y sentait des intentions littéraires, disons théâtrales; on eût dit quelque sociétaire du Théâtre Français qui, la main gauche sur le cœur et le glaive au poing, s'apprête à déclamer des vers d'Henri de Bornier La *Jeanne d'Arc* de Paul Dubois est plus vraie, plus humaine; on connait sa face grave, mystique, illuminée; les yeux remplis d'extase implorante, levés vers le ciel, le torse droit, elle tient, a dit M. de Vogüé, son épée, comme elle portait le cierge à l'église de Domrémy. On a pu critiquer justement le style florentin, un peu mièvre, de l'exécution, l'orfèvrerie minutieusement ouvragée. L'artiste ne sut pas consentir les sacrifices nécessaires; il y a surabondance de détails Dubois a poussé aussi loin que possible l'étude de l'armure; il s'est acharné aux surfaces, chaque crin du cheval est significatif. Mais il n'empêche que l'œuvre est émouvante, la prédominance du visage, de l'intellectualité, y est essentielle, ce qui est d'une belle et solide discipline traditionnelle.



(Photo Giraudon)

Falguière. Saint Vincent de Paul.

Après la *Jeanne d'Arc*, de Paul Dubois il convient de rappeler le *Souvenir*, deux jeunes filles, en grand deuil; l'Alsace, assise, le corps droit, le visage songeur, sous les plis des larges rubans, les mains jointes sur les genoux; sa compagne la Lorraine, la tête enveloppée d'une capeline, blottie au giron de sa sœur, souffre et désespère. Ce groupe donne exactement la mesure du talent de Paul Dubois; on ne sent point, chez ce statuaire, la passion de la matière la manipulation véhémente, je dirais voluptueuse, de la matière, ni les grands partis pris monumentaux, ni l'autorité d'un bel épannelage. Devant ce *Souvenir*, on ne songe point au bloc d'où l'œuvre fut extraite; c'est par petites pelotes de glaise ou de cire, pétries au pouce, étalées à l'ébauchoir, que chaque membre prend, peu à peu, l'épaisseur qu'il doit avoir. C'est gracile. Un bout de statuette de Rodin est grand; les statues de Paul Dubois, même grandes, demeurent des figurines.

Des bustes de Paul Dubois, le plus notoire est celui de *Legouvé*. Ouvrage savant et sûr; le visage émacié, aux narines pincées, le front parcheminé, les yeux encavés dans l'orbite, la bouche serrée, la chair épousant étroitement l'ossature, sous laquelle on sent encore monter l'ardeur de la vie, tout est coloré des accents les plus intelligents.

Il restait à dire quelques mots de sa peinture. Les statuaires — songez à Mercié, qui peint des nus à la Tassaert, à Falguière, et surtout à l'admirable coloris de Constantin Meunier et de Bourdelle — manient volontiers le pinceau. Paul Dubois se conforme à la

tradition; il exécuta d'adroites et superficielles effigies salonnières. La meilleure est certainement *Marchesina*, un peu trop Carolus Duran, portrait de fillette, droite, fière, hautaine, déjà femme du monde...

Quand le nom de Bartholomé est prononcé, ce n'est pas l'image de la *Parisienne* du Carrousel, dont le casque altier s'harmonise mal avec la robe à traine, qui s'évoque en nos esprits, mais le développement monumental de ce *Monument aux Morts*, auquel l'artiste consacra douze années qui comptent parmi les plus fécondes de sa carrière. On revoit aussi, à l'ombre des cyprès funéraires, ces créatures qui acceptent de mourir, ne craignent pas de franchir le seuil mystérieux de la crypte, cependant que d'autres êtres, jeunes et sains, hésitent à se jeter dans les ténèbres glacées du néant. Sans contredit voilà ce qui, chez nos arrière-neveux, assurera la survie au nom de l'artiste. Albert Bartholomé fut un poète inspiré de la mort. Sans prétendre à renouveler les thèmes éternels et les mythes de la destinée, il a su en renouveler l'expression en communiquant à la matière l'indicible émotion qu'il avait ressentie.



Mercié. Le Souvenir. (Photo Librairie de France)

Il était entré dans la carrière artistique comme peintre, élève de Gérôme à l'Ecole des Beaux-Arts; mais un tempérament vraiment distingué pouvait-il s'accommoder longtemps de cette falote discipline? Tôt séduit par l'école du plein air, Bartholomé brossa des toiles d'un accent réaliste sans âpreté, qu'on a pu apparenter à celles de Bastien-Lepage. Un malheur cruel le terrassa, et détermina un changement décisif en sa vie artistique. Sous le coup de l'affliction qui l'étreint à la mort de sa femme, il éprouve le besoin d'exhaler cette douleur en l'exprimant plastiquement par le truchement de la statuaire; il s'adonne avec opiniâtreté au métier nouveau pour lui, et dresse au cimetière de Crépy-en-Valois un crucifix. Au pied de la croix, il s'est portraicturé, le front appuyé à celui de sa compagne disparue: « Ma morte, médite-t-il, je lui ai donné mes larmes et mon talent, mais combien de disparus sont privés de tout souvenir! Et qu'est-ce qu'une douleur solitaire auprès de l'océan de désespoir que représentent les générations éteintes? Mon deuil ne s'épurera-t-il point, libéré de tout égoïsme, et ne dois-je point sympathiser, communier avec l'humanité entière? » C'est de ce soliloque qu'est née l'idée du futur monument, dont la réalisation domine l'œuvre de Bartholomé. Ayant conçu son plan général, il exécute l'une après l'autre les figures séparées qui doivent prendre place dans l'ensemble. Le *Monument aux Morts* fut pour lui ce qu'avait été la *Porte de l'Enfer* pour Rodin. Douze années furent employées à mettre l'œuvre au point; et l'ordonnance définitive de l'édifice ne fut arrêtée qu'en 1894, alors que l'œuvre était presque achevée. L'auteur avait d'abord donné à son monument la forme d'un bloc quadrangulaire; sur chaque face se profilaient des groupes; mais l'harmonie et la signification étaient ainsi beaucoup moins heureuses que dans la disposition finalement adoptée.

Bartholomé travaillait à son œuvre sans se soucier de sa destination. Il n'avait reçu aucune commande et peu s'en fallut que son monument ne fût acheté par le Japon; enfin la Ville de Paris et l'Etat s'entendirent pour que le monument fût élevé à frais commun au Père-Lachaise. Le sculpteur ne pouvait rêver plus bel emplacement; l'architecte Formigé se chargea des travaux nécessaires pour le mettre en place, et Bartholomé, au cimetière même, dans une petite baraque de vitres et de planches, pendant trois ans, tailla dans la pierre.

Qui ne s'incline devant la grandeur et la paix sévère de ce monument! Un couple nu symbolisant l'humanité, pénètre dans l'inconnu; appuyés l'un sur l'autre l'homme et la femme montrent de la vaillance, soutenus par l'espérance. Mais voici qu'ensuite se pressent ceux qui ne veulent pas mourir. Le sculpteur n'a point représenté de vieillards, autant parce qu'il estimait leurs images peu plastiques que parce que la mort pour eux est un terme logique; mais il montre la jeunesse fauchée et qui lutte contre l'arrêt fatal. Un homme se révolte et s'agrippe à la muraille, les enfants pleurent et prient, des femmes sanglotent et défaillent, une adolescente se recroqueville, se fait toute menue pour être oubliée, des vierges se voilent le visage, des amants balbutient des mots de tendresse, une jeune fille, avant de franchir le seuil fatal, se retourne pour envoyer un dernier baiser à la terre qui l'a si peu portée.



Bartholomé. Monument aux Morts. Cimetière du Père-Lachaise.

La malencontreuse œuvre de guerre de Bartholomé (la *Parisienne* précitée et le monument du Palais de Justice) sera depuis longtemps oubliée que vivra encore le Monument aux Morts.

Bartholomé n'est pas que le chantre plasticien de la mort; la chasteté, l'émoi virginal n'ont pas trouvé en lui un poète moins ému. Les figures féminines qu'il a sculptées n'ont point l'orgueil de la chair glorieuse; une pudeur exquise les fait frissonner, elles cherchent à se dérober à la fièvre des regards, non qu'elles répugnent à l'amour, mais comme se gardant pour les intimités de la tendresse. Adolescentes surprises, fillettes se coiffant, baigneuses, toutes ont le respect du mystère qu'est leur corps. Qui donc dénomma Bartholomé le Sully-Prudhomme de la sculpture contemporaine ?

René de Saint-Marceaux doit être sauvé de l'oubli. Ce qui a fondé son succès est ce fameux bibelot de salon qu'est l'*Arlequin* spirituel et effronté, en costume collant et bariolé, tenant sous le bras sa batte de bois. Quand elle parut au salon de 1868, on en critiqua le réalisme excessif qui choquait le public habitué à un

style conventionnel et plus loin de la vie. La même critique se faisait entendre, au même salon, contre l'*Age d'airain*, de Rodin, qu'on n'estimait être qu'un moulage pris sur le modèle vivant. A cette époque de ses débuts Saint-Marceaux faisait donc figure de révolutionnaire et se rencontrait avec Rodin, ce qui ne devait plus lui arriver ensuite. Il ne tarda pas à faire amende honorable avec son *Génie gardant le secret de la tombe* qui prétend hélas ! s'inspirer directement du style des Prophètes et des Sibylles et qui en est si loin ! Pour traiter pareil sujet, qui demanda à l'artiste plusieurs années de travail, il eût fallu un autre tempérament que celui de Saint-Marceaux, plus de concentration de pensée et moins de préoccupation de bel arrangement décoratif. Une urne et une draperie chiffonnée avec habileté autour du corps d'un beau jeune homme nu, dont la pose trop arrangée sent l'atelier, font oublier ici la grandeur du sujet dont l'expression devait être cherchée dans un dépouillement aussi complet que possible de la forme ramenée et maintenue à la simplicité la plus absolue.

Et cependant Saint-Marceaux avait des dons certains; il le prouva par la pierre tombale sculptée pour *Alexandre Dumas fils*, par le monument d'*Alphonse Daudet*, par celui de *Tiran*, par ses esquisses, figurines et masques. Il représente en somme cet élégant éclectisme qui découle de l'imitation de la sculpture italienne de la Renaissance et prétendit regénérer un néo-classicisme arrivé à l'état d'épuisement. A cette tradition se rattachent les Chapu, Mercié, Falguière, Dubois et jusqu'à Bartholomé en certains de ses ouvrages; tradition fort respectable assurément, mais qui est moins française que celle qu'illustre cette robuste lignée de sculpteurs qui va de Rude à Barye, Carpeaux, Rodin, Bourdelle et Aristide Maillol, jaillie plus directement de notre sol.

Deux mots seulement du trop minutieux ciseleur de figurines que fut l'orientaliste Théodore Rivière, du sévère et correct exécutant qu'est M. Jean Dampt, de Baffier, qui s'appliqua à retrouver l'âme médiévale et berrichonne en ses travaux qui ressortissent souvent plus à la décoration proprement dite qu'à la statuaire; d'Alfred Lenoir, dont il reste d'excellents bustes de vérité expressive.



Saint-Marceaux. La Pécheresse. (Photo Librairie de France

Trois noms sont à tirer hors pair, Desbois, Schnegg, Roche. Jules Desbois est un abondant et généreux tempérament auquel on doit une *Léda*, la *Vieillesse* qui s'accroupit frileuse, ramenant ses bras décharnés sur la poitrine; la *Misère* ruine squelettique, au corps desséché, usé par la vie; l'*Hiver*, vieillard chenu à la barbe mêlée de glaçons, et surtout la *Femme à l'arc* d'une si nerveuse robustesse.

Lucien Schnegg, mort prématurément, fut un de ceux, assez rares, qui surent résister à la tentation rodinienne, et ne point s'endormir à l'ombre du mancenillier. Bien qu'il faille mentionner sa *Fontaine*, son *Aphrodite* radieuse, sa *Junon* et sa *Vénus*, l'art tout de pureté, de simplification d'un Lucien Schnegg s'ex-

prime surtout par la série de bustes, d'enfants et de jeunes femmes, dont l'un des plus justement notoires fut celui, d'une gravité hellénique, de Mlle Jane Poupelet, sa plus fidèle disciple, qui poursuivit avec une fermeté toute personnelle, la tâche de Lucien Schnegg, interrompue par la mort

Pierre Roche, à qui son *Danton* valut à ses débuts l'amitié de Dalou, a certes construit de vastes figures de pierre, bronze et plomb, tel ce véhément *Effort* du jardin du Luxembourg, qui représente un *Hercule* arbouté entre deux rocs d'où s'échappe la rivière Alphée; mais son esprit ingénieux, investigateur, le portait plutôt vers les applications décoratives de la statuaire que vers les thèmes monumentaux; son atelier, tels ceux de Dampt, de Baffier, de Rivière, et surtout d'Alexandre Charpentier, regorgeait de figurines, projets de fontaines, surtouts de tables, revêtements de grès, mascarons, entrées de serrures, médailles, marteaux de portes et épis de faîtage. Sa fontaine d'Avril « au chapeau de grésil » qui dresse sa frileuse nudité au jardinet du musée Galliera est exquise de délicatesse équilibrée.

Etudiant plus haut l'œuvre de Dalou, nous avons montré ce que pouvait comporter de signification esthétique cette expression: l'art social. En ce qui concerne l'art des masses et des volumes dans l'espace, il est aisé de voir que la sculpture dite « sociale » a les mêmes origines que la peinture ou la littérature « sociales ». Elle est née lorsque les artistes ont compris qu'il y avait un champ d'observation, des sujets émotifs, des traductions de gestes et de sentiments dignes de leur examen, non plus dans la mythologie ou les beautés conventionnelles dont on abusa si longtemps, mais dans la vie de tous les jours et particulièrement dans la vie populaire.



(Photo Librairie de France)
Saint-Marceaux. Buste de Renan.

Les ancêtres de Dalou, du Belge Constantin Meunier, de cet Alexandre Charpentier auquel nous allons consacrer maintenant quelques lignes, ne sont-ce pas d'abord les Grecs du IVe siècle, quand ils nous montrent en leurs figurines de Tanagra, les images de la vie familière? Et l'Egypte ignora-t-elle ce qu'à défaut d'un terme meilleur, l'on appelle l'art social, l'Egypte à qui nous devons le *Scribe*, et ces stèles où s'inscrit le souvenir du labeur quotidien, maintes statuettes funéraires, d'autres d'esprit souriant, même d'inspiration comique, fixant les attitudes des plus humbles citoyens? Et ne rappellerons-nous point aussi les bas-reliefs assyriens qui représentent le transport, par des milliers d'esclaves, de quelque taureau ailé de Korsabad? Et que de traces encore de sculpture dite sociale nous trouverions dans les travaux des imagiers sur la pierre des cathédrales! De nos jours, Millet, Barye puis Dalou et Roll sont les initiateurs du mouvement qui s'incarna un instant en Alexandre Charpentier. « Après la guerre de 1870, écrit avec justesse M. Léonce Benedite, tandis que du côté des esprits plus indépendants se produit un mouvement de réaction qui va grandissant, sous l'action vigoureuse des événements, les influences du dehors pénètrent de tous côtés la statuaire qui voyait autour d'elle la littérature le théâtre, la peinture, si foncièrement bouleversés.

« Avec la forme du gouvernement, les caractères sociaux du pays s'étaient modifiés, et le souffle démo-

cratique qui secouait si fortement l'opinion avait créé dans le roman, le théâtre, la peinture, une inspiration d'ordre exclusivement populaire, exaltant de toutes façons ce nouveau facteur des temps modernes : le Travail. Au milieu de l'agitation réaliste créée par les scandales et les succès des études sociales de Zola, et sous l'influence de la peinture qui, depuis Courbet et Millet, jusqu'à Manet et Bastien-Lepage, en avait entrepris la glorification à travers les deux grandes figures typiques du *Paysan* et de l'*Ouvrier*, la statuaire chercha tout à coup dans cette voie des inspirations nouvelles. »

Constantin Meunier, qui devait plus tard collaborer avec Charpentier, avait traduit, vers le même temps que Dalou et sous l'influence de Millet, le caractère prolétarien de notre temps. Bien que Meunier soit belge il serait injuste de ne point noter l'influence que le maître de Louvain, l'auteur du *Coup de grisou*, du *Puddleur*, du *Souffleur de verre*, exerça sur Charpentier, Henri Bouchard, Roger Bloche, et tous ceux dont la peine humaine a inspiré le talent.



Dampt. Le Baiser de l'Aïeule. (Photo Giraudon)

Constantin Meunier, dont les héros sont pris tout entiers par leur dure besogne, par la stupeur et l'hébétude de la fatigue, par l'accablement de leur repos, n'a pas cherché en eux que la beauté du courage et de la souffrance ; il les a glorifiés en les montrant tels qu'ils sont. C'est une histoire du travail et de la misère où Meunier n'a rien oublié. Avec une simplicité funèbre et touchante il a montré le mort, que le coup de grisou a étendu sur le sol, et la femme debout qui se penche pour reconnaître ce cadavre de champ de bataille Cette compagne de l'ouvrier, il l'a représentée encore par le buste de la *Femme du peuple*, où son étude apitoyée n'a rien omis de la misère physiologique de cette pauvre chair, ni du sentiment inconscient de souffrance acceptée qui ravage le visage creusé, les yeux presque sans regards, la bouche douloureuse.

« Il a su voir aussi l'animal associé à l'homme dans cette lutte obscure qui se livre sous le sol, loin du soleil et de la verdure. Sa sculpture du *Vieux cheval de mine* a la même poésie que la page de *Germinal* où Zola a dit la destinée de l'humble bête. La tête retombe, l'ossature apparaît sous la peau, l'expression est inoubliable de cette chose presque inerte et qui est encore debout sur ses pattes fléchissantes.

Constantin Meunier laisse derrière lui ce cortège de mineurs qui surgissent des ténèbres, d'ouvriers qu'il arrache au flamboiement de l'usine, comme s'il amenait au grand jour une sombre armée que l'on ne connaissait pas. Comme tous les artistes il a parlé pour ceux qui sont muets, et il se trouve que ces statues immobiles représentent l'action, que leur silence a une voix qui va se faire entendre et résonne à tous les échos du monde. »

Alexandre Charpentier, moins pessimiste que le narrateur des tristesses du Borinage, fut à son heure un intéressant protagoniste de cet art social. Sa silhouette était pittoresque avec son tricot de laine bleue, son pantalon de velours à la houzarde, son visage énergique et spirituel — une figure de jour de barricade, disait Jean Ajalbert — avec ses yeux clairs derrière ses grosses besicles et son bonnet de police de lainage gris. Il était combattif, lettré, musicien, adorant la poésie ; il sortait du peuple et en était fier ; son art est tout imprégné de cette origine. Ses œuvres maîtresses sont les *Boulangers* et la *Famille heureuse ;* dans le domaine des arts appliqués il fut un novateur auquel tous les artisans français doivent rendre hommage.

La vie ne fut pas toujours douce à ce laborieux. Fils d'ouvriers, Alexandre Charpentier, au sortir de l'école communale, entra comme apprenti chez un graveur en bijoux, au Marais. Il y fit des courses et des corvées. Après la guerre, il lâche cet atelier et, seul, gagne son pain durement, de ci de là, créant un modèle chez un

ornemaniste, moulant pour un entrepreneur des bustes de République, modelant même des réclames sculptées, les *Pastilles Zan*, le *Rhum Chauvet*.

Les frais d'inscription, de masse, de bienvenue, étant trop lourds pour sa bourse d'adolescent, il ne put fréquenter un atelier de sculpteur de l'Ecole et entre chez le graveur en médailles Ponscarme qui enseigna à Charpentier l'art des bas-reliefs et des plans. Le jeune statuaire débute au Salon par des médailles et de petits portrait. Son *Tireur d'arc* du Salon de 1879, très nerveux, très souple, est acheté par Alexandre Dumas. En 1883, *La jeune mère allaitant son enfant*, d'un sentiment si tendre, d'un mouvement si naturel, et d'une conception résolument moderniste, lui vaut un délicat succès.

Enfin en 1889, le monumental bas-relief des *Boulangers* attire sur lui, et retient l'attention publique. Pour exécuter ces *Boulangers* pétrissant et enfournant, dont d'authentiques mitrons musclés avaient posé l'anatomie, Charpentier s'était intelligemment inspiré de la *Frise des Archers* que les fouilles de Suze ont mis au jour, et qui est une des merveilles du Louvre. Il avait, en attitudes vraies, simples et rudes, cherché la synthèse du hiératisme moderne. Quinze ans plus tard, il donna aux *Boulangers* un pendant, avec le bas-relief de la *Vie heureuse*. C'est une sorte de sainte famille laïque, la famille du menuisier. Sur un fond simple, fenêtres où fleurissent les pots de giroflées, et d'où se voient des maisons, une usine, la plaine, se détachent une demi-douzaine de personnages. Le jeune père, un ouvrier au torse nu, rabote avec vigueur; à ses pieds, le gamin joue parmi les copeaux; la maman, robuste et charmante, allaite un bébé râblé, tel un Angelot de Bellini. Un peu plus loin, sont les « Vieux », l'aïeul qui se repose, les paumes à plat sur les genoux; la grand-maman — les femmes travaillent toujours — occupée à quelque ravaudage. La scène est exquise de paix souriante.



Desbois. Léda. Marbre. (Photo Giraudon)

Tant de fois on nous avait peint et sculpté l'ouvrier douloureux, le prolétaire hâve et émacié de la manufacture et de la mine : Alexandre Charpentier, optimiste, comme un homme qui a foi en l'avenir social meilleur, et croit à une cité future où la créature humaine serait moins exploitée, nous montre l'ouvrier heureux de vivre, de créer, de travailler en plein air, au milieu des siens.

Il y avait là, surtout dans le rendu des pleins et de la ronde-bosse, une telle maîtrise, une victoire si décisive sur les plus étonnantes difficultés de métier, et une si harmonieuse unité, que tous ceux qui jalouse-



(Photo Librairie de France)

GAUGUIN. SOYEZ MYSTERIEUSES. *(Panneau de bois)*

ment ou non, ne reconnaissaient la supériorité de Charpentier que dans la petite statuaire, durent s'incliner et reconnaître là un sculpteur de race.

D'innombrables et ravissantes œuvrettes feront, elles aussi, vivre le nom de Charpentier.

Ce sont d'abord ces étonnants médaillons d'artistes, de gens de lettres et de théâtre, d'hommes politiques et de musiciens qui, signés de lui, constituent la plus précieuse, la plus fidèle et la plus vivante iconographie française de notre époque. Charpentier fixa expressivement dans le bronze les traits tourmentés de ses amis, de ceux qu'il admirait : *Banville, Mendès, Paul Alexis, Paul Margueritte, Coppée* (Charpentier, après « l'Affaire », refit un second *Coppée* fort curieux, moins aimable), *Céard, Hennique, Guiches, Lecomte, Descaves, Maximilien Luce, Antoine, Arquillière*, d'autres encore. Et pour adjoindre aux vivants les glorieux aînés, il modela aussi *Chavannes* et *Goncourt*, et le noble et candide *Camille Pissaro*.



(Photo Librairie de France)

A. Charpentier. La jeune mère allaitant son enfant.

Enfin, et c'est sans doute là le plus sûr titre de gloire de Charpentier, un des premiers, avec Dalou et Roger Marx, Alexandre Charpentier sentit l'inanité des différenciations hiérarchiques qui prétendent séparer le *grand* art des arts dits *mineurs*.

Il n'est pas d'arts mineurs, ni de petits sujets, n'y ayant que le talent qui compte. Ce sont là aujourd'hui vérités reconnues, indéniées, mais en 1891, on les contestait âprement.

Emaux, céramiques, étain, cette adorable matière grasse et ductile que Charpentier chérissait ; la vasque d'enfants et de poissons du musée Galliera ; chandeliers de terre vernissée, soucoupes, vannettes pour ramasser les miettes, entrées de serrure, brocs à vin, poignées d'espagnolettes, plaquettes ciselées, fers de reliure, gravures en couleurs, délicats gaufrages dignes des Japonais, Charpentier s'esseya à toutes les formes d'art, scrutant toutes les techniques, domptant toutes les matières.

Chez cet artisan novateur, point de préjugés. Aussi bien n'existe-t-il point de classification des genres : une buire de Cellini, un bonheur du jour de Riesener, un candélabre de Caffieri, une pendule de Gouthières ou de Falconet, un kakémono d'Outamaro, un médaillon de Mocq, un pendentif de Lalique, une broche de Rivaud, une flûte de Bohême de Gallé, une tapisserie de Mme Ory-Robin, un gobelet de Marinot, un pichet de Lenoble, un étain d'Alexandre Charpentier apparaissent grands à côté d'un gigantesque cénotaphe de Barrias, ou une fresque kilométrique de Maignan. Si ces vérités sont aujourd'hui des truismes, Alexandre Charpentier n'aura pas peu contribué à les propager.

Alors que nombre de professionnels laissent derrière eux une œuvre nombreuse et périssable, Degas qui ne fut sculpteur qu'à titre exceptionnel, a enrichi notre école d'ouvrages restreints mais qui doivent compter et rester. Les soixante-douze figurines qui composent la partie de son œuvre immense à laquelle nous nous attachons aujourd'hui forment un tout com-

plet, et se relient étroitement à l'œuvre peinte de ce considérable artiste.

Pas plus en modelant la glaise en effet qu'en maniant les pinceaux ou les crayons colorés, Edgar Degas ne se soucia des artifices, des habitudes, des méthodes scolaires. Un seul objectif le guide, un seul but s'offre à son investigation : exprimer en leur caractère le plus intime la vérité et la vie. Degas dessinateur, pastelliste, coloriste, ou statuaire est toujours à l'affût du réel, et s'écarte de ce qui serait de nature à plaire, par le joli, le précieux ou le fignolé. Jamais la moindre intention littéraire ou sentimentale; ce qui incite sa main est le besoin d'exprimer, non la grâce convenue, mais la contraction d'un muscle, la saillie de l'os qui accuse nettement la carcasse, le squelette de l'animal, en l'espèce, femme ou cheval.



(Photo Librairie de France)

Constantin Meunier. Le Bûcheron.

Le même reproche objecté à sa peinture, cette statuaire de Degas l'a subi. On lui tient grief de « faire laid », de présenter non une série de formes aimables, mais des « résumés batraciens » de féminité. Ces filles, s'écrient les critiques pudibonds que les mièvreries scabreuses ravissent par ailleurs, sont d'une agressive obscénité. Un Degas ne s'est point abaissé à répondre à ces basses puérilités. Il n'ignore point le pouvoir tyrannique du sensuel, et sait qu'il traduit le vrai en son essence la plus secrète.

Cette centaine de statuettes que l'artiste prétendu misogyne avait modelées de son vivant, furent moulées après sa mort, et tirées à un petit nombre d'exemplaires. Ce sont, bien entendu, des ballerines, des courtisanes occupées aux soins de leur corps, des chevaux de courses. Degas visait-il, comme Daumier en ses terres cuites pétries en vue des lithographies, à servir son art graphique? Il n'est pas aisé de le déterminer. Il est probable qu'il ne se posa pas la question et se divertissait à modeler la glaise après avoir couvert sa toile. De son vivant, nul ou presque ne connut ces essais; on sait que Degas vivait dans une solitude farouche, hostile à toute manifestation publique, aux cénacles, aux salons; le succès mondain, l'incompréhension de la critique le mercantilisme des spéculateurs excitant sa haine et son ironie corrosive. Voilà ce qui explique la surprise que produisit la révélation de ces sculptures; seuls les intimes de Degas, Rouart ou Bartholomé, les avaient vues. Une fois cependant, Degas consentit à envoyer une statuette au salon des « Indépendants » c'est la fameuse « Danseuse » habillée, corsetée de toile, et dont les cuisses s'entrevoient sous la jupe ballonnée. Cet objet, même aux « Indépendants », fit scandale. La foule s'en écarta avec terreur, ne sentant point qu'il y avait là, enclose, une parcelle de génie. La subtilité aiguë de cette analyse ne fut point perçue, et l'on ricana devant l'expression têtue et rusée du visage. Degas,

s'abstint de toute récidive, et d'ailleurs ce fut son unique expérience de statuaire vêtue.

Ses danseuses sont nues; on y goûte la sûreté implacable d'observation dans l'étude des attaches, la finesse élastique de l'ensemble, la vérité de ces corps désarticulés, brisés, et disciplinés par l'exercice. La danseuse aux bras étendus, celle qui plane, celle qui blessée au pied, se retourne pour examiner son mal, autant de Tanagras d'un modernisme exquis, que nos petits-fils contempleront avec étonnement dans les vitrines des musées. Et l'on n'admire pas moins les femmes à leurs toilettes aussi significatives que les geishas nipponnes dans les estampes des maîtres japonais du dix-huitième siècle, et conçues parfois selon un esprit identique. Qu'elles sont loin les gracieuses filles de Falconet et Clodion! Petits êtres tapis dans la clarté de la salle de bains, elles abdiquent toute pudeur, tout désir de séduire, et ne songeant qu'à la parure de leur corps, ce gagne-pain, ne se savent point vues. Degas en les pétrissant ne visait qu'au bonheur de pétrir pour soi de la cire : « Croyez-vous, disait-il à un de ses amis, que le trompe-l'œil de la peinture et du dessin eussent pu me satisfaire? Il me fallut autre chose. » On a retrouvé, après le décès de l'artiste, ces figurines en mauvais état; la cire desséchée s'était fendillée, les armatures de fer perçaient en maint endroit la matière plastique; aussi le nom du fondeur A.-A. Hébrard doit-il être ici cité avec sympathie, qui sut avec des soins diligemment pieux, mettre en valeur cette partie et non la moindre, de l'œuvre d'un maître.



(Photo Librairie de France)
Degas. Danseuse regardant la plante de son pied. Appartient à M. Hébrard, fondeur.



(Photo Librairie de France)
Femme assise s'essuyant la hanche. Appartient à M. Hébrard, fondeur.

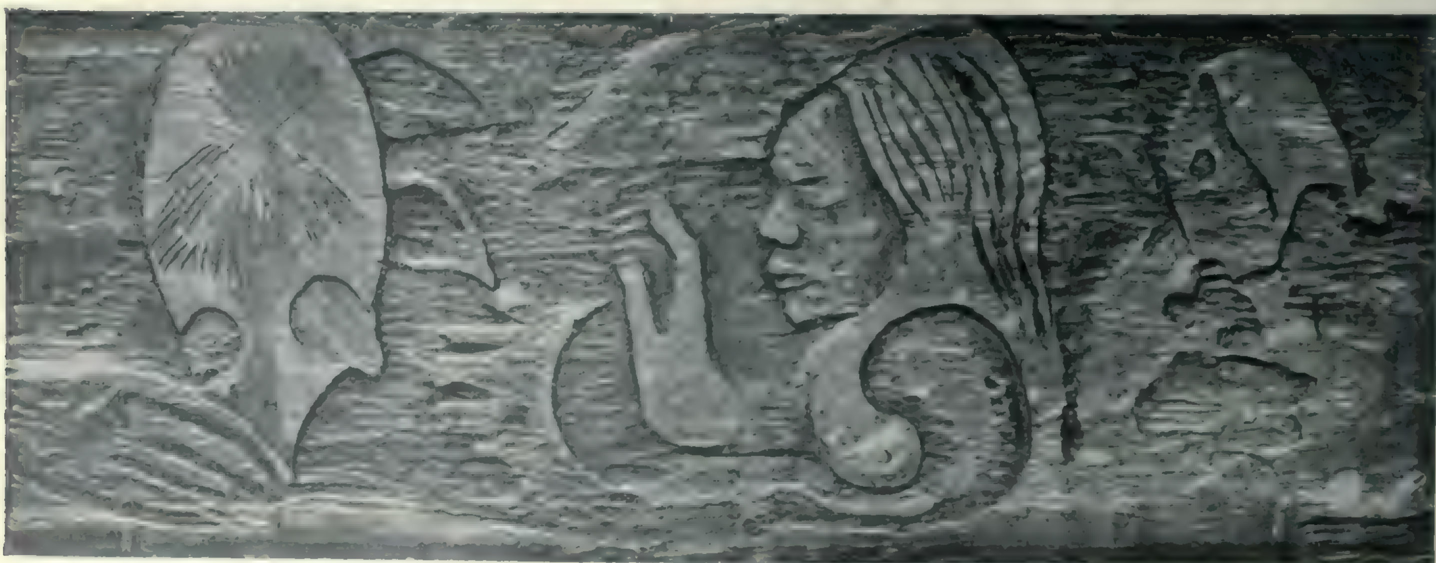
Comme celle d'Edgar Degas, l'œuvre sculptée de Paul Gauguin n'est pas nombreuse, et quantitativement, compte à peine dans la carrière artistique du grand décorateur breton et taïtien. Néanmoins elle frappe l'imagination par un aspect d'une rudesse cynique si spéciale, qu'elle a déterminé plus d'une influence parmi ceux de la génération post-impressionniste qui l'ont connue. La volonté formelle de Gauguin de fuir tous les aspects de la civilisation et de la culture occidentale s'y reflète avec une énergie sombre. Cet art fruste et dur ne se rattache à rien de ce qui nous entoure, et l'on sent que « par delà les calvaires bretons, l'artiste excédé remonte jusqu'au dada de la prime enfance ». Besoin de naïveté plus cérébral d'ailleurs qu'il ne le croit et ne le sait lui-même; retour à une simplicité primordiale que Maillol et Bernard chercheront eux aussi, ce qui prouve bien que l'influence de Gauguin n'aura pas été vaine et que les meilleurs sont en partie tributaires de sa pensée, dussent-ils s'en défendre.

Dès son séjour à Pont-Aven et à Châteaulin, Paul Gauguin avait été tenté par l'art du statuaire et se plaisait à tailler le bois, fidèle à la doctrine qu'il inculquait à ses disciples. « Il faut, disait-il à Emile Bernard ou à Ernest de Chamaillard, procéder par jeu, peindre ou tailler n'importe quoi ». Avec les instruments les plus grossiers, les outils du valet de ferme, les couteaux de cuisine, il sculpte, aidé de Bernard, un buffet de cuisine. C'est le point de départ, la première pensée pourrait-on dire, de ces pièces de bois laborieusement équarries plus tard aux Iles, où Gauguin façonnera des idoles maories et des fétiches; ces dieux ne sont pas



Paul Gauguin. Tahiti. Bois sculpté. (Photo Librairie de France)

les siens; et c'est pourquoi malgré l'indéniable saveur de matière qui s'y manifeste, nous les contemplons avec malaise; n'y aurait-il eu là que fantaisie et ruse d'occidental blasé ? On leur préfère ces étranges bas-reliefs composés par Gauguin pour orner sa case, et que rehaussera l'arabesque d'inscriptions sibyllines : « Soyez silencieuses... soyez amoureuses. » Des peintres, des littérateurs, des poètes auront aimé ces sculptures de Gauguin qui occupèrent une partie de ses loisirs de solitaire du Pacifique. Il aimait en écrire à ses correspondants. On lit en ses lettres à Daniel de Montfreid des passages obscurs où brillent de soudaines lueurs : « De la sculpture... avouez que c'est bien amusant et très facile ou très difficile; très difficile quand on veut s'exprimer un peu mystérieusement en paraboles, *trouver des formes*. Ce que votre ami le petit sculpteur du Midi appelle déformer. Ayez toujours devant vous les *Persans*, les Cambodgiens et un peu l'Egyptien. La grosse erreur c'est le Grec, si beau qu'il soit. Je vais vous donner *un petit conseil matériel*, vous en ferez ce que vous voudrez : mélangez avec votre terre, beaucoup, beaucoup de sable fin; cela vous donnera des difficultés utiles, puis vous empêchera de voir la surface, de tomber dans ces atroces mièvreries de l'Ecole des Beaux-Arts. Un joli coup de pouce qui modèle grassement la rencontre de la narine avec la joue ! Voilà leur idéal. Puis, que sculpture veuille dire bosses; mais des trous jamais.



Paul Gauguin. Tahiti. Bois sculpté. (Photo Librairie de France)

Il faut un trou à *l'oreille humaine* pour entendre ; mais à celle de Dieu, point. Il entend et voit, perçoit sans le secours des sens qui ne figurent là que pour être tangibles aux hommes tout cela se passe par fluide, par l'âme. *Suggérez cela...* »

En dépit de cet accent rauque et barbare, la sculpture de Gauguin ne saurait laisser indifférent ; elle émeut, chargée malgré tout ce qui l'adultéra, d'une émotion puissante. Ces Taïtiennes, Gauguin les aima. Il y a là une passion, une douleur pathétiques. Et l'on sourit, au souvenir de ces graves panneaux, devant un snobisme dont Gauguin est inconsciemment responsable, qui a fait tant de néo-primitifs s'enticher d'art nègre.



(Photo Librairie de France)

Degas. Le rat. Cire et étoffe.



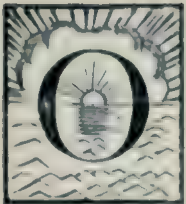
Antoine Bourdelle. Monument au Général Alvear.



Antoine Bourdelle. La Muse et Pégase (Théâtre des Champs-Élysées). Photo Librairie de France)

CHAPITRE VIII

ANTOINE BOURDELLE



OPPOSER à Rodin ce très grand constructeur qu'est Antoine-Bourdelle ne saurait entrer en l'esprit de quiconque. Il y a un lien profond du second au premier qui jamais ne fut contesté. Qu'il y ait entre l'immortel prédécesseur et celui dont le nom, avec le nom d'Aristide Maillol domine la statuaire contemporaine, une différence de classe, cela n'est point en question et notre modeste étude ne saurait prendre le ton d'un palmarès. « J'ai travaillé pour Rodin et non avec lui » aime à dire l'auteur d'*Héraclès* et du *Monument d'Alvear*. La gratitude d'un Bourdelle envers un Rodin n'est pas moindre que son admiration; mais les chemins suivis divergent.

Rodin fut un sublime analyste, un pétrisseur réaliste de morceaux, digne d'être confronté aux plus hauts, à Donatello, Houdon, Carpeaux; Bourdelle, avant tout épris d'architecture, ne conçoit l'art du bloc que selon le rythme de la tradition monumentale, détournée depuis longtemps de son vrai sens.

Pour la sculpture, particulièrement, les grandes époques furent celles de son adaptation, de sa juxtaposition parfaite à l'architecture; et son époque la plus glorieuse fut l'antiquité égyptienne, où la sculpture humanisait des liges architecturales, la statue alternant avec la colonne, dans le même but de soutènement. Les autres âges d'or furent le siècle dit archaïque, grec pré-phidias, l'époque romane, l'art gothique à ses débuts, avant qu'il perdît le sens de ses origines. Cette qualité architecturale de la sculpture ne résultait pas seulement de l'emplacement accordé à la statue, de sa fonction parmi l'ensemble du monument, mais aussi de ses lignes propres, de sa construction personnelle; elle participait par elle-même, par le mouvement, par le drapé, par l'ensemble de ses lignes à la construction d'un édifice; et même lorsqu'elle s'en détachait sur le parvis d'un temple ou dans l'arène d'un stade, elle conservait ce caractère constructif qui lui donnait la grandeur des choses éternelles.

Plus tard, on oublia ces grands principes. *Le Laocoon*, qui fut pendant des siècles le canon de la sculpture, précipite en tous sens des mouvements com-

plexes. La statue devient l'ornement d'un jardin, d'un salon. Elle imite les gestes de la vie. De grands maîtres font, selon cette formule diminuée, des œuvres très nobles, parce que leur maîtrise devait s'exercer malgré tout. Chose étrange, la tradition est si bien perdue que, lorsque la statue sert d'ornement à un édifice, elle garde sa vie indépendante, ne s'adapte nullement aux lignes constructives, peuple la façade d'un monde voltigeant, qui semble se reposer une minute avant de reprendre son essor. Ces statues ou ces groupes réalisent même des miracles d'équilibre, comme les quadriges du Grand-Palais, et ne se maintiennent à leur place que grâce à un appareil invisible de contre-poids et d'agrafes.

Il semble que la sculpture moderne se rende compte de ce non-sens. Les formules sont diverses, mais le but que l'on recherche est toujours la construction architecturale. Il semble que se renoue la grande tradition de la statuaire que la France avait quasi perdue depuis le XV[e] siècle. Plusieurs hommes manifestent par leurs œuvres, leur instinct constructif, et parmi eux, le maître de la *Pénélope* et de la *Force*, Antoine Bourdelle.

Il revendique le titre d'artisan, il a manié le ciseau et le maillet; il connaît la destinée de la pierre. Il sait que celle à travers laquelle il cherche la forme est la même que celle qui sert de base ou d'angle à un édifice. Une même volonté apparaît dans toutes ses œuvres: celle de retrouver le sens originel, celle de donner à la statue sa véritable signification. Cette volonté toujours égale, fait de Bourdelle le maître aujourd'hui le plus capable de créer le Monument, c'est-à-dire l'édifice où l'architecture et la sculpture forment un ensemble parfait de lignes constructives.

Nous sommes donc loin du formidable et parfois désordonné lyrisme rodinien, éclosion d'une solitaire magnificence, qui fit craquer règles et mesures usuelles. L'enseignement que Rodin laissa à ses disciples — et nous avons donné plus haut la teneur de son testament spirituel — est une leçon de courage; mais s'il élève l'âme du disciple, il ne vise point à lui indiquer la voie où s'engager.

Bourdelle au contraire, esprit méthodique, sait exactement où il veut aller; il construit. « J'eusse été un bâtisseur de cathédrales »; il aime à se glorifier d'être un bon artisan à l'ancienne, qui forme à son tour des apprentis; il entend faire succéder à l'ère individualiste une époque artistique où revivrait le génie de la race. « Le Penseur de demain sera le temple en son entier... Faites une œuvre autour de laquelle l'œuvre puisse se grouper ainsi qu'aux siècles d'ardente foi ». Il s'agit de réintégrer en quelque manière la statuaire dans l'ordre architectonique, et travailler ainsi au retour du style collectif; réunir sous la bienfaisante férule du maître d'œuvre les efforts des architectes, peintres, ornemanistes et sculpteurs; voilà le vrai sens de la doctrine et de la leçon de Bourdelle. Parfois hélas furent-elles mieux entendues à l'étranger que chez nous.

Petit de taille, le front bombé, les yeux d'une douceur méditative, Antoine Bourdelle est natif de Montauban, comme le grand Jean-Dominique Ingres. Ecoutons-le parler de son enfance:

« Je suis dit-il, de race ouvrière et paysanne. Mon père était établi menuisier-charpentier-ébéniste et sculpteur sur bois à Montauban quand je naquis en 1861, sixième de ses fils et fils unique de ma mère, une demoiselle Reille du Tarn.

« Un des mes oncles était tailleur de pierres. Les autres ainsi que mes grands-parents, étaient des chevriers du Quercy. Le Quercy est le plus beau pays du monde. J'y allais passer mes vacances courant après les chèvres, sculptant des bois rustiques, et parfois m'amusant à cuire au four avec le pain des bonshommes d'argile.

« La maison de mon père à Montauban était une manière d'Arche de Noë enrichie par le directeur du muséum d'histoire naturelle de Montauban, d'un véritable boa qui terrifiait ma mère et d'un aigle captif. Le boa apprivoisé vidait sournoisement les jarres de lait et se tenait parfois au chaud sous les édredons mais l'aigle fier ne se résignait pas à sa chaîne. Je revois encore la silhouette sombre de l'oiseau méditant nuit et jour, crispant sur son perchoir des serres faites pour tenir la foudre des Dieux. Notre aigle un beau matin rompit ses entraves et partit dans un vol fracassant... Je n'ai jamais oublié ce symbole du génie prisonnier dont le rêve de liberté calcule l'essor prodigieux vers le soleil.

« Je ne savais pas encore lire que déjà je chantais d'étranges chansons à mes chèvres, flutais à l'ombre des chênes et racontais aux pâtres mes amis, des histoires impossibles.

« Mais par dessus tout je me passionnais au labeur de mon père, qui fabriquait avec un art consommé de ces honnêtes et solides meubles campagnards si logi-



Antoine BOURDELLE. APOLLON AU COMBAT

quement adaptés à leur destination, et doux à l'œil comme à la main qui les polit et les repolit sans cesse.



Antoine Bourdelle. L'Épopée de la défense polonaise.

Je crois bien que tailler le bois d'une huche, d'une table ou d'un escabeau est ce qui m'a le mieux appris l'équilibre de la construction ».

Grâce à Emile Pouvillon il obtint de la municipalité de Montauban une bourse de 600 francs qui lui permit d'entrer aux Beaux-Arts de Toulouse. Il vécut là neuf ans plutôt mal que bien, pauvre et contraint à d'obscurs travaux; enfin il gagne au concours la bourse de la ville de Toulouse et part pour Paris. Il vient à l'Ecole des Beaux-Arts dans l'atelier Falguière; il

s'aperçoit bien vite que l'enseignement de la rue Bonaparte n'était pas ce qu'il croyait.

C'est alors qu'il entra chez Rodin, d'abord comme praticien et puis comme élève ; il devint son collaborateur et puis son ami.

Dès les premières journées de contact avec le géant de Meudon, Bourdelle sentit que sa vocation n'était point de le suivre.

« En collaborant à ses pièces les plus ardues à compléter j'ai pénétré quelques secrets du maître ; du peu que j'ai pu mesurer de leur courbe je ne me suis pas reconnu « disciple de Rodin ». Toutes mes synthèses s'opposent aux lois qui dirigent son art. »

Mais toujours il lui rendra justice et hommage. Il l'aida, le réconforta souvent, le ramenant vers une œuvre quasi abandonnée. Sans lui, qui sait si le *Balzac* eut jamais été achevé ?

La littérature, que Bourdelle aura chérie — peut-être exagérément — influa sur ses premiers travaux ; on sent la marque symboliste en des morceaux, datant de 1885, tels que *Adam après la faute*, les *Trois sœurs*, *Allaitement maternel*, et surtout *Aurore triste*, *Pensée active*, *Visages d'amour* ; mais le souci du beau métier y est déjà profondément sensible, et Bourdelle, mécontent de soi, reprend dix fois son esquisse. Vers 1900, son puissant et tourmenté *Beethoven* terminé, la fortune commençant à sourire à l'artiste, il tombe gravement malade, et se voit contraint d'abandonner le maillet et l'ébauchoir ; la peinture le séduisait depuis longtemps, il se console en composant à l'huile et au pastel. « Ce n'est pas toujours parmi le peuple de ses marbres qu'il faut chercher Emile Bourdelle. Il est difficile d'y saisir la réaction immédiate de son esprit devant le spectacle des choses. L'homme intime est ailleurs. Sauf dans une admirable série de portraits de femmes, yeux cruels, sourires ouverts sur l'éclat dur des dents, masses mouvantes des cheveux jetés autour des tempes comme du lierre et des pampres au front d'un mur, la sculpture de Bourdelle exprime l'aspiration idéaliste de l'espèce. L'austère nourriture archaïque a fait sa force intellectuelle. Il écrit dans la pierre sa conception architecturale de la forme et vise à l'édification d'un type moyen qui réponde héroïquement à sa fonction de femme ou d'homme, il donne à la structure humaine l'impersonnalité rigoureuse d'une construction géométrique. C'est dans la langue plus souple de la peinture, et surtout dans la notation rapide du pastel, que Bourdelle est tout à fait lui.

« Bourdelle, après Watteau, a vu des parcs d'automne dont les urnes de pierre recueillent la chute du soir, des eaux lourdes de feuilles mortes, de frêles temples d'Eros sous le ciel mélancolique ; il a vu se promener des femmes avec des roses dans les mains, ombres dont le mystère accroît le mystère de l'ombre, bercements de pas et de robes, lacs de clarté sous les paupières à demi-closes, sourires devinés, mots qui tremblent et palpitent, avec l'agonie des couleurs, comme des ailes dans la nuit. Verlaine, faune aussi, mais faune empoisonné par le contact des villes, avait entrevu ces apparition fantômales, il percevait des formes errantes passer dans les jardins d'où montait, avec des soupirs, des rires, des paroles basses, l'odeur du buis.

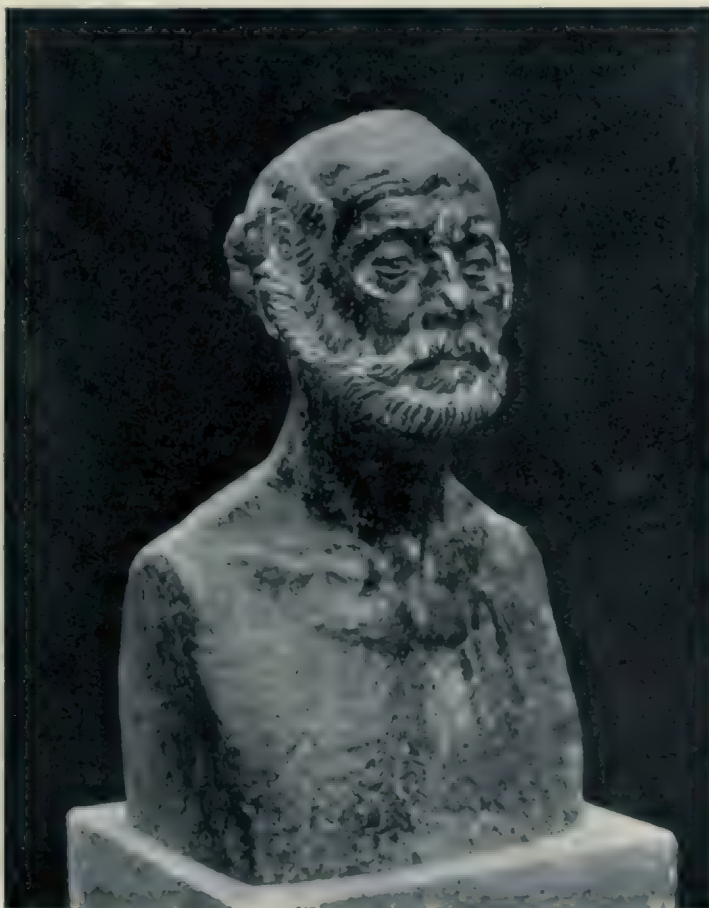
« Avec Verlaine, après Watteau, Bourdelle a l'angoisse heureuse et sanglotante de voir s'effriter peu à peu un admirable cadre d'amour ; il dit à ses débris, parfois, d'étranges, de mélancoliques paroles. Elles font penser aux évocations délirantes d'un Goya moins âpre et plus subtil. J'ai vu traîner sur des tableaux — profondes nature mortes où flotte l'amertume des regrets et des souvenirs — des fleurs fanées, des mirlitons, des rubans défraîchis, et de pauvres poupées cassées... Parfums évanouis, flammes mortes, sentiment énervé d'agonie et d'attente, c'est l'adieu charmant d'une aristocratie de caste qui s'en va. Mais sa philosophie est singulièrement plus large que celle des peintres de la femme au déclin du siècle païen, et paraît prendre, à son insu peut-être, une signification symbolique. On dirait seulement que l'amour, puissance impérissable dont il saisit la loi, l'attire davantage encore comme élément de destruction que comme élément de conservation, et c'est pour cela qu'il occupe, tout près de Rodin et de Carrière, une place étrange et bien à lui.

« L'un et l'autre saisissent le caractère solennel des actes qui créent la vie et des actes qui la conservent. Mais Bourdelle trouve au drame d'amour une signification démoniaque. Pour ne pas pleurer de l'impuissance qu'ont les hommes à désobéir à la loi de l'espèce, il en rit, d'un rire terrible. La tendresse du siècle païen devient chez lui sensualité aiguë, et sa mélancolie se transmue en férocité. L'amour ne blesse plus, avec des larmes ; il torture, avec des sourires. Les femmes de Bourdelle sont effrayantes. Ingénument, par leurs dents serrées, par leurs lèvres de sang qui rient, leurs yeux de fleur ardente, leurs fossettes, leurs

cheveux de pampre et de feu, elles sont les mangeuses d'homme. Quelque fois l'homme se venge, en bête. Mais qu'importe. Egorgées, elles ne souffrent pas. L'homme reste, il traîne après lui le cadavre, enchaîné d'orties et de fleurs.

« Il va vers d'autres tragédies. J'ai vu, chez Bourdelle, dans un de ces coins noirs, où traînent des peintures oubliées, une petite toile blanche inondée de sang; sur la terre couverte de neige, Colombine est couchée, le sein ouvert. Près d'elle, Arlequin s'agenouille et montre le poing à Pierrot tout blême, qui fuit, un couteau à la main. Le cadavre est bien peu de chose. On dirait un oiseau mort. Sa figure n'est pas visible, mais je sais bien qu'elle sourit. Elle ne sait pas que les deux hommes, étaient par elle, et restent torturés. Elle ne sait pas qu'une loi terrible les courbe, puisqu'elle même est cette loi et qu'elle se trouve charmante. Les femmes ne savent jamais Elles attirent. Elles attendent. Elles ne sont pas volontairement cruelles. Si nos cris désespérés les font rire, c'est qu'elles ne les comprennent pas. Elles ne savent même pas que ce rire nous soude à elles. Comment pourraient-elles se douter que l'homme, pour qui l'amour n'a pas de lourdes conséquences, le voit plus tragiquement qu'elles, puisque le rôle de choisir et de vaincre lui appartient ? Au fond elles s'amusent tendrement... C'est la sirène de la fable qui sort des mers inexplorées pour tenter l'homme, errant à la recherche du mystère, le Méphistophélès femelle apparu tout à coup, chevauchant un bouc invisible, son visage cruel éclaboussé de soufre et d'or.

« Ce mystère toujours reculant, qui est la loi de la vie, la loi qui défend à la volupté créatrice d'ignorer la douleur et le sang, Bourdelle l'illumine des fulgurations de verbe, comme l'éclair nocturne révèle un gouffre au fond duquel l'eau d'un lac berçait les étoiles. Autour des formes cohérentes, inexorables, granitiques de Vinci et de leur énigme tapie, frémit l'enveloppe impalpable, le voile de silence et d'air sous lequel Vélasquez voyait s'avancer les infantes, une fleur à la main. Le visage humain, lentement, semble fleurir de tout l'espace. Comme ces ressemblances qu'on voit venir et disparaître, errer et se fixer sur la face des enfants, ces visages tantôt s'effacent pour rentrer du chaos, et tantôt prennent sous les yeux une réalité puissante. De grandes vagues d'harmonie flottent devant l'artiste, hésitent à préciser son rêve, esquissent des lambeaux d'images, et tout à coup s'immobilisent comme si son regard, arrêté sur un plan précis, éveillait le sculpteur chez le grand mystique ébloui par le miroir universel, où tremble, avec des pans de ciel et des ondulations de flamme, l'âme des constellations et des corolles. »



Antoine Bourdelle. Buste d'Auguste Perret.

Bourdelle guérit, revint à la sculpture. Il acheva pour Montauban son *Monument aux Morts de* 1870, il entreprit *Hellade Immortelle*, la *Pallas Athéné*, la statue de *Carpeaux au travail* (1908), le buste d'*Ingres* (1908), Le *Fruit* (1907), La *Baigneuse* (1905).

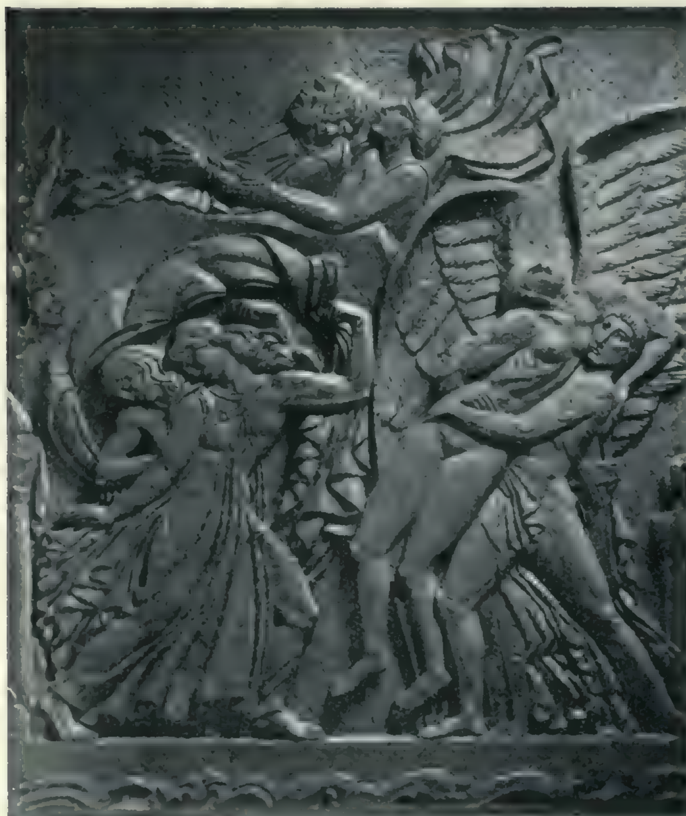
Les grands sentiments qui vont dominer son art, naissant en lui, il comprit l'erreur de ses contemporains qui détournent la sculpture de son rôle véritable. L'exposition de 1900 lui avait montré à quelles hérésies, à quelles monstruosités peut conduire la méconnaissance des grandes traditions. Il luttait courageusement.

En 1909, il termine son archer *Héraclès* qui produit

une impression formidable, et marque le début d'une nouvelle période de sa vie.

L'étranger bien plus que la France reconnaît le génie de Bourdelle, et il est profondément déplorable que ses principales commandes lui aient été faites par les mécènes ou les municipalités d'outre-océan. Il entreprit des œuvres colossales et les mène jusqu'au bout, sans défaillance, avec une foi absolue dans la réalisation de son rêve : ramener la sculpture à l'architecture. Depuis plusieurs années, malgré les difficultés de la vie de tous les jours, il luttait pour son idée; quand la notoriété le mit en vedette dans la mêlée artistique, il comprit qu'il devait se battre plus ardemment encore afin de triompher.

Le *jeune faune au Bouquetin*, la *jeune fille au Bélier*, sa *Pénélope* si humaine et d'une expression si neuve, ou bien des œuvres d'une sensualité si savoureuse, encore que toujours soumise à la discipline du bloc architectural comme sa *Bacchante fouleuse de grappes*, *Diane*, *Fécondité*, marquent le début de cette période abondante pendant laquelle il a produit des œuvres magnifiquement monumentales; mais avant d'en parler arrêtons-nous à ses portraits, à ses bustes qui jalonnent son œuvre. Bourdelle exécute un portrait comme il ferait d'une composition architecturale, il cherche une expressive synthèse qui exprime non pas les aspects fugitifs du modèle, mais le caractère profond, obtenu non pas en cherchant les rictus, les grimaces, mais en établissant solidement l'armature, le squelette de la Tête. Les effigies ne sont jamais des analyses minutieuses; les détails n'existant qu'en fonction de l'ensemble.





Antoine Bourdelle. Détails du bas-relief du théâtre de Marseille. (Photo Librairie de France)

Peut-on citer tous les portraits que sa main a tracés ? Parmi eux, ceux de *Mécislas Goldberg*, du docteur *Koerlé*, de *Jean Moréas*, de *Rodin*, de Sir *James Frazer*, d'*Anatole France*, d'*Auguste Perret* composent une galerie d'un saisissante vérité, document psychologique d'une grande valeur en même temps qu'admirablement plastique.

Mais des œuvres plus altières dominent les autres. C'est après *l'Héraclès*, *le Centaure mourant* d'une si émouvante grandeur symbolique. La vieille fable rajeunie par l'artiste rendue vivante pour l'humanité qu'il sait donner au mythe antique. Le *Centaure mourant*, c'est l'esprit vaincu par la matière, et en même temps grandi par le supplice. Le torse humain du



Antoine BOURDELLE. LE FRUIT

centaure se tend vers le ciel dans un élan passionné, tandis que s'affaisse le corps de la bête retournant à la terre rivée au sol. Il se dégage de cette œuvre maîtresse une impression formidable, pathétique. Pourquoi, hélas, la République Argentine a-t-elle seule le privilège de voir le bronze du Centaure se dresser sur une de ses places publiques; une réplique existe aussi au Danemark. Redisons-le, ce n'est pas de la faute de Bourdelle si la France en est privée.

C'est en République Argentine aussi que s'élève le monument du *général Alvéar* dont les éléments ont été exposés au salon des Tuileries de 1923. Le général victorieux est à cheval, sur un socle très haut. Aux quatre coins sont quatre grandes figures, l'*Eloquence*, le *Droit*, la *Force*, la *Victoire*, d'une calme puissance, conçues dans un style sévère et vigoureux, d'une sérénité dominatrice. Tout d'ailleurs, aussi bien les quatre figures que la statue équestre d'une si noble et si simple élégance, concourt à faire de ce monument un des plus beaux et des plus classiques que notre époque ait produits.

Ce n'est pas en France non plus que s'élèvera le monument d'*Adam Mickiewitz*, élevé à la gloire de l'Indépendance polonaise. Le poète national est debout, il marche, le bâton à la main, son bras se lève; il regarde droit devant lui, illuminé par la foi en l'avenir, par l'amour de la patrie. Le fût du monument supporte l'allégorie de l'Epopée polonaise, figure ailée brandissant farouchement le glaive levé, dans un rythme où revit la passion d'une *Marseillaise* de Rude.



Antoine Bourdelle. Motif central du bas-relief du Théâtre de Marseille. (Photo Librairie de France)

L'Etat français, après de fâcheuses hésitations, avait enfin commandé à Bourdelle un monument, celui des députés morts pour la patrie. Encore n'était-ce pas destiné au plein air, mais à la chambre des députés dans une niche, ce qui obligea le sculpteur à une dure discipline. Bourdelle s'en accommoda néanmoins. Sa Victoire au bouclier votif est un chef-d'œuvre et n'est-on pas un peu honteux d'avouer que mille difficultés surgirent lorsqu'il fallut mettre en place le monument et qu'encore aujourd'hui rien n'est décidé

Réparant la carence de l'Etat, une administration

privée, la direction des Mines de Montceau, a demandé à ce maître un monument à la mémoire de ses ouvriers morts pour la France. La conception de Bourdelle a été ici purement architecturale, des outils de mineurs groupés en faisceau, surmontés de la lampe de Davy devenaient ainsi le Flambeau glorieux.

Et puis, nous rencontrons ensuite la grande *Vierge à l'offrande*, ce n'est pas non plus une commande de l'Etat... Mais il n'empêche. Ce prodigieux Ex Voto se dresse au sommet d'un ballon Vosgien. Le geste de la mère, les bras étendus de l'enfant déjà confiné, tout concourt à faire de cette Vierge un chef-d'œuvre d'une indicible émotion.

Venons maintenant à cet édifice parisien dont tout le monde n'a pas encore compris la beauté et l'importance. C'est le théâtre des Champs-Elysées. Pour la première fois depuis longtemps on y vit un architecte Auguste Perret, un sculpteur Bourdelle, un peintre Maurice Denis collaborant dans une étroite union.

Bourdelle ainsi put réaliser son rêve le plus cher grâce au bâtisseur Perret qui avait compris le rôle que doit jouer la sculpture dans un monument.

L'œuvre de Bourdelle au Théâtre des Champs-Elysées est considérable. La monumentale frise en haut-relief *Apollon rassemblant les Muses, les cinq grands cartouches*, la *Danse*, la *Comédie*, la *Tragédie*, la *Musique* et *les Arts plastiques* sans compter les bas-reliefs qui ne furent jamais posés, remplacés par des fresques constituent un ensemble sculpté d'une importance exceptionnelle. Bourdelle exécuta aussi pour le théâtre soixante panneaux à la fresque, et ce travail de géant ne demanda à son cerveau en perpétuelle gestation que deux années au plus.

Les dessins de Bourdelle. — Bourdelle est un opiniâtre dessinateur. Il dessine non pas pour faire un beau croquis, mais pour lui. C'est chez lui un mode d'expression naturelle, le crayon à la main, il pense sa sculpture, la prépare. C'est un travail de laboratoire qu'il considère comme essentiel; mais les dessins de Bourdelle n'ont pas toujours une seule valeur documentaire; leur auteur se passionne pour un thème et le traite avec sa fougueuse passion et son farouche besoin de réaliser l'œuvre entreprise. C'est ainsi que nous avons la suite des *Centaures et Centauresses* belle comme un chant homérique; ainsi fut créé le *Martyre de Reims* qui est l'image la plus émouvante que nous possédons de la *Cathédrale Mutilée*. Il a consacré aussi une suite de dessins aux danses d'Isadora Duncan, aux églogues languedociennes, à la Province Latine; il a illustré de grands livres, *le Cantique des cantiques*, les *Métamorphoses d'Ovide*, *la reine de Saba*.

L'enseignement de Bourdelle. — Malgré ce labeur écrasant, Bourdelle a le souci d'enseigner la jeunesse, de transmettre à ceux qui viendront après lui les vérités qu'il crut avoir trouvées. Bourdelle est un maître à l'éloquence entraînante et d'innombrables élèves viennent recevoir de lui les paroles et les conseils qui leur permettront de travailler à l'œuvre collective.

Bourdelle se dévoue de tout cœur à ses disciples, véritables compagnons d'études. Il trouve le temps, malgré le travail fourni chaque jour, malgré les lectures, les concerts, les visites, les démarches, de consacrer à ses cours et à son atelier des heures paisibles. Il cherche la jeunesse et l'enthousiasme des forces neuves. De même que ses clients sont surtout étrangers, ceux qui viennent ouïr sa doctrine à l'académie de la Grande Chaumière ne sont pas toujours des Français.

C'est en 1900 qu'il commença à former des disciples. Il avait loué avec Rodin un atelier boulevard Montparnasse. Rodin corrigeait une fois par mois et Bourdelle une fois par semaine. Tout de suite ils eurent une cinquantaine d'élèves mais des raisons d'ordre matériel intervinrent et au bout de quatre mois l'atelier fut fermé. Un de ces élèves devait quelques années plus tard fonder l'académie de la Grande Chaumière, il s'assura le concours de son ancien maître

Bourdelle considère l'enseignement comme un sacerdoce, il a conscience de ses responsabilités et c'est, dit-il, l'avenir qu'il engage en formant les artistes de demain.

Par contre il exige que ses élèves se donnent entièrement à l'art qu'il leur enseigne et ne fréquentent pas son atelier en amateur. Il veut d'abord que ses élèves sachent parfaitement leur métier, qu'ils soient de « bons artisans ». Mme Marie Dormoy a indiqué en quelques pages très claires les principes de l'enseignement de Bourdelle :

« L'élève sculpteur doit d'abord dessiner, non pas seulement en arrondissant de la terre ou de la cire avec le pouce, ce qui donne des profils flasques et mous, mais en taillant, en dessinant avec l'ébauchoir. Ensuite, s'il veut conserver sa maquette, il doit être capable d'en faire lui-même le moulage. En dépouil-

lant l'épreuve de son creux, il apprendra qu'il faut traiter de façon différente la terre et le plâtre, puisque l'un multiplie la lumière et que l'autre l'absorbe. Il apprendra aussi qu'un moulage, si bien fait qu'il soit, ne ressemble jamais à l'original, puisqu'ils sont tous deux, de matières différentes. Puis enfin si l'élève veut reproduire son œuvre en pierre ou en marbre, il devra dégrossir lui-même le bloc, le mettre lui-même au point, en faire la pratique, et traduire son œuvre dans l'esprit de la matière employée.

« Cette façon de procéder fut toujours celle des grands maîtres. Avant de travailler pour soi-même, ils étaient pendant de longs mois, apprentis dans un atelier : Léonard chez Verrochio, Michel-Ange chez Ghirlandajo, et chez un orfève inconnu, l'admirable et si profond Donatello.

« Mais à tout travail, celui que préfère Bourdelle, est le dessin, car dessiner c'est construire, c'est rebâtir exactement la nature comme Rodin l'a fait dans *l'Age d'Airain*, qui semble être un moulage, tellement il est précis, ce qui est seulement le point de départ authentique de l'Art.

« Pour copier la nature, il faut d'abord établir strictement la construction intérieure, c'est-à-dire la charpente osseuse, la carcasse. Et pour que la construction intérieure soit parfaite, il faut que les profils s'accordent et s'équilibrent géométriquement, logiquement comme dans la nature, que chaque partie soit en rapport avec le tout ; et chacune des parties dépend tellement des autres, que c'est une hérésie, lorsqu'on fait un buste, par exemple, de prendre un autre modèle pour établir le cou et les épaules ; car la forme osseuse de la tête correspond à la forme osseuse du corps, et réciproquement. C'est une construction rigoureuse, c'est l'équilibre parfait des masses et des plans qui fait la ressemblance, et non pas une précision photographique, ni un certain rictus, ni un simple déplacement de lignes, car cette ressemblance resterait superficielle. »



Antoine Bourdelle. L'Elevation.

Ce que Bourdelle conseille encore à ses élèves, c'est d'organiser leur œuvre, de la concevoir longuement, de l'exécuter d'après un plan établi. Rien ne doit être laissé au hasard, car la sculpture exige autant de précision que la science exacte. De même que Pasteur recommençait cent fois la même expérience, afin d'être sûr qu'elle était juste, de même l'artiste doit recommencer cent fois le même travail pour arriver à quelque certitude. C'est seulement quand il possèdera une connaissance approfondie de la nature qu'il peut se libérer ; autrement l'erreur est au seuil de chaque tentative.

Mais si Bourdelle requiert de ses élèves une sévère discipline artistique en ce qui concerne le côté matériel de la sculpture, le métier, par contre il les laisse

absolument libres de réaliser leur concept comme ils l'entendent, et s'efforce au contraire de développer la personnalité de chacun; il souhaite que ses élèves soient des gens cultivés et intelligents. Il discute avec eux des œuvres d'art vues au musée, leur dévoile le rythme des cathédrales et la puissance de l'art médiéval. Il leur demande de lire, de réfléchir, de regarder autour d'eux la vie des hommes et leurs œuvres. Il leur conseille de s'intéresser aux autres arts que le leur, d'aimer la musique, la littérature, la peinture. Il veut en faire enfin des esprits complets. Il y a là comme un ressouvenir de la *virtù*, dont se réclamèrent les Renaissants. Bourdelle a résumé par écrit la substance de ses leçons.

Pour lire avec fruit les écrits d'Emile-Antoine Bourdelle, il faut d'abord accepter de s'élever, à sa suite, si l'on en est un moment capable, dans les hautes altitudes spirituelles qui lui sont familières.

« Bourdelle, qui est l'homme le plus simple, par l'allure et par les goûts, est cependant un mortel qui vit avec les dieux. En l'écoutant, en le lisant, on croit parfois surprendre les confidences de la Sybille, tant la langue qu'il emploie est elliptique, audacieuse, condensée. Comme sa sculpture, sa prose est lyrique, et, si l'on n'a pas pris soin d'adopter, pour l'entendre, un diapason particulier, l'on risque fort de pénétrer imparfaitement l'harmonie à la fois austère et véhémente qui s'exhale de ces phrases comme contractées de raccourcis et comme zébrées d'éclairs.

« De même qu'on habite de plein-pied sur un jardin ou sur une rue, on peut dire, sans trop forcer cette comparaison, que Bourdelle habite de plein-pied sur l'infini.

« Son lyrisme verbal est à la ressemblance de son génie. En écoutant Bourdelle, il faut avoir présentes dans la mémoire ces figures grandioses et puissantes, sœurs de toutes les figures par lesquelles, dans le passé l'humanité a donné une forme et un visage à ses plus vieux rêves, à ses plus profondes aspirations. Cette parole aux accents prophétiques ne doit pas être écoutée comme une conversation familière et improvisée, mais comme une suite de sentences, lesquelles ne donnent toute leur substance qu'en échange de l'effort, de la méditation.

« Nous avons souvent l'impression, en lisant ces riches et denses écrits, non pas d'ouïr une voix, mais d'entendre une hymne. D'ailleurs, et nous voulons en donner quelques exemples, Bourdelle, lorsqu'il impose à sa pensée une forme particulièrement profonde, emploie presque infailliblement la forme du vers octosyllabique ou du vers alexandrin. »

Voici un exemple de sa manière, et, pourrait-on dire, sa profession de foi :

« Le maître d'œuvre ou créateur transpose en prêtant la pensée au marbre, et le marbre au tourment humain.

« Le créateur tient mêlées dans sa main synthèse et analyse, mais actives en même temps : ainsi il fonda l'unité.

« L'art, c'est l'esprit portant le monde à la matière.

« L'art, c'est l'homme liant la matière à l'esprit. »

Mais il y a bien plus :

« L'art, c'est tout l'univers recréé dans un homme.

« L'artiste doit avoir la sensation du tout. Nous ne refaisons rien de ce qui nous est étranger. Nous ne pouvons créer le visage d'un autre.

« Tout ce que nous créons est notre visage éclairé.

« Pour prendre un visage et le voir, et le synthétiser, il y faut le regard des mages, car il faut découvrir le visage voilé : tout portrait sans cela n'est que triste cadavre.

« Il a fallu tous les pouvoirs, avec les sciences, et le regard sur l'au-delà de Léonard, pour éterniser tous nos jours du sourire de la *Joconde*.

« L'art, c'est de connaître le point, le point central, esprit, matière unis. Le point d'où montent les quadriges : les voyants qui trouvent cela, ce sont les astres solitaires, exilés dans des corps humains. La foule ne les comprend pas.

« *L'Apollon* d'Olympie, et le *Thésée* d'Athènes semblent bien être dans nos ombres comme la sagesse apportée. Platon respire dans ces marbres; la voix du vieux rhapsode Homère y retentit dans la beauté; et si le sage souverain forme dans notre esprit les fleurs de la raison, et si la lyre de l'aveugle sonne comme la voix des dieux : l'œuvre des sculpteurs grecs semble être la place exacte de la méditation de Dieu

« Mais voulant retrouver les sources et rejoindre mon ouvrier, au temps de sa croissance dans l'essor, pour mettre nos âmes plus proches de la naissance des échanges entre le modèle et le roc, j'ai haussé le problème en le simplifiant et en voulant voir apparaître l'élan de Dieu dans une simple main tranquille.

« Voilà quelle a été la tâche. Aussi, que cette main par la puissance créatrice nous soit l'art tout entier.

« Le maître d'œuvres a composé dans ses contours



ANTOINE BOURDELLE. JAMES GEORGE FRAZER



Antoine Bourdelle. Héraclès.

taillés le volume et le poids des roches qui supportent. Par le frémissement infini des profils, il a lié l'accord avec le ciel. Sa pierre a construit la lumière.

« Il a laissé à l'assemblée des doigts l'appui de toute la montagne; vouant dans son calcul la main humaine à la main du rocher, il a remis l'offrande de son art à la fraternité des choses.

« De cette calme main si vaste, tous les monts de la paume ouverte et toutes les nobles collines qui naissent au groupe des doigts, il les a conçus avec l'aide de tous les angles d'ombre de la marche des jours : il a médité dans les ombres du soir, én se guidant, pour voir les saillies et les creux, des ombres douces qu'y portait le feu des étoiles; il a su écouter ce qu'elles disaient à la pierre. Le cas universel a sculpté près de lui. Et autant que cela puisse étonner, c'est de toutes ces choses, c'est de toutes ces nuances, que seuls les créateurs sont sans cesse inspirés. C'est bien cela : c'est tout le devenir qui collabore avec le maître d'œuvre. Entre la pierre et lui l'incréé se propose. »



Bourdelle. Les Muses accourant vers Apollon. (Fronton du Théâtre des Champs-Elysées).

JOSEPH BERNARD et la Taille directe

Avant de consacrer à ce très grand artiste qu'est M. Joseph Bernard, l'un des piliers de la trilogie des bâtisseurs post rodiniens, les lignes que mérite son puissant talent, il nous paraît essentiel de nous expliquer sur un problème, intimement lié à l'œuvre de Bernard, comme à celle de plusieurs statuaires contemporains dont nous aurons bientôt à nous occuper; et ce problème est celui de la *taille directe*.

Le statuaire de taille directe est un artisan qui entend, réagissant contre la virtuosité, c'est-à-dire le mensonge, du modelage, revenir à la tradition. Tout le mal dont pâtit notre sculpture contemporaine est en effet le modelage. Depuis trop longtemps nos statuaires, au lieu de travailler directement la matière dure, pétrissent des boulettes de terre glaise. Ce sont modeleurs et non sculpteurs. Et ils le savent bien, l'avouent tout bas, s'obstinent en leurs errements, en souffrent. Qu'est-ce que cette terre glaise, cette argile si commode, sinon de la boue ? Est-ce dans cette boue qu'on peut entrevoir les transparences, le moelleux du marbre, l'austère et fine robustesse du calcaire français, la sonorité et l'éclat du métal ? Phidias ou Pierre de Montereau se servaient-ils de cette pâte molle, la terre à modeler, mère de tous les escamotages, de tous les artifices d'Ecole, et des roueries salonnières les plus extravagantes ?



(Photo Librairie de France

Joseph Bernard. Femmes dansant. Bronze.

Regardez un antique, et dites s'il fut d'abord ébauché en argile. Des archaïques à la décadence le decrescendo suit et s'accentue dès qu'on passe des époques de taille directe aux époques de modelage. Voyez l'*Aurige*, de Delphes : la stylisation des cheveux crespelés, les plis de la tunique rigide, la charpente de ce corps droit tel un tronc d'arbre, est-ce préparé par un modelage ? Ah ! que non pas... Comme on voit, comme on lit que les plans implacables de ce théorème de bronze — le mot est d'Elie Faure — exécutés d'abord en matière dure, sont régis par cette matière même, et après la fonte, repris à l'outil par le sublime artisan... Regardez un chapiteau roman, un Saint gothique (et l'épannelage roman est plus fort que le gothique, parce que plus près du bloc) qui oserait, devant le portrait de Chartres, soutenir que l'imagier pétrissait de la terre glaise ? Horesco... on sait bien que le maître de l'œuvre et ses camarades étaient des tailleurs de pierre, frappant d'une main experte à l'aide du marteau et du ciseau.

Viollet-le-Duc a dit magnifiquement : « Les imagiers travaillaient pour un monument, dans les chantiers de ce monument. Leurs ouvrages étaient immenses par destination. Les statuaires, cédant à une habitude néfaste qui date du dix-septième siècle et est née au sein des Académies, en sont venus à travailler à l'atelier, ne tenant plus compte de l'architecture. Ils ont pu faire des chefs-d'œuvre, qui sont des « meubles meublants » qu'on place au hasard dans les appartements, tels des objets précieux. La tradition s'est perdue. Voilà la vérité, si affligeante

soit-elle à voir pour nos virtuoses, — même pour le plus grand de tous, Rodin.

Théophile Gautier écrit à son tour :

Statuaire, repousse
L'argile
Que pétrit le pouce;
Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare...

Les poètes sont des voyants...

Confrontez deux chefs-d'œuvre certains, l'un sculpté, l'autre modelé, la *Victoire de Samothrace* et la *Marseillaise* de l'Arc de Triomphe. La *Victoire* a été taillée directement, à même le bloc : d'où ce terrible élan, la torsion du buste projeté, la tempête de vol, de clairons et de vent qui se lève dans son sillage; les ailes, interprétées au ciseau, sont frustes, mais de quel style ! Les ailes de la *Marseillaise*, grandies d'après une maquette de terre, paraissent quasi petites, parce que la facilité, la maniabilité de cette terre a entraîné le moderne à copier littéralement sur nature, les ailes de l'aigle ou du goéland qui lui a servi de modèle; Rude n'a pas obéi à son rêve; son ouvrage n'est pas l'expression d'un modèle intérieur inventé; ce n'est point le résumé de formes mentales. Et notez que la *Victoire de Samothrace* est déjà une œuvre praxitélienne ! Combien ma démonstration serait plus topique si nous invoquions, non certes Mycènes, mais Olympie, mais les frontons d'Egine, le Parthénon, les Cavaliers de la Frise, les Déesses de l'Erechteion !

Pourquoi la Vierge de Michel-Ange est-elle si pure ? Parce que c'est le bloc qui lui a fourni, imposé sa ligne droite, sa carrure et ses plans.

Pourquoi le *Victor Hugo* de Rodin déconcerte-t-il le spectateur contemplant le bras qui s'éloigne sans raison du corps ? C'est qu'il a fallu — afin d'empêcher ce bras de tomber — un support, un soutien illogique; il n'est pas pris dans le bloc, ayant été modelé antérieurement dans de la pâte, et cette indication est anti-sculpturale au premier chef.

Autre point, qui nous aidera à bien comprendre l'importance du renouveau voulu par M. Joseph Bernard et ses émules : La sculpture directe, qu'on est en droit de qualifier de vraie sculpture, peut seule supporter l'épreuve du plein air : le modelage s'y évanouit. Les antiques, au musée du Louvre, ou les pierres médiévales, n'avez-vous pas l'impression qu'ils manquent d'air ? Ces sphinx d'Egypte, ces taureaux assyriens ne vous paraissent-ils point des fauves encagés ? Tous ces grands blocs emprisonnés auraient besoin de retourner au grand air; ils étouffent dans l'atmosphère grise du musée; il leur faudrait le cadre et le décor vivant de la nature dont ils furent des éléments. Par contre, essayez de placer *sub Jove crudo* les bibelots agrandis qui encombrent nos Salons... Ou regardez, si vous le pouvez, les choses dites « de plein air » qui déshonorent les places publiques de Paris : tout s'y brouille, s'y confond, s'y enchevêtre; ni plans, ni lignes, ni masses. Des modelages.

Nos artistes, que gêne la bienfaisante et courageuse réaction traditionnelle de la taille directe, sentent bien leur déchéance. Rodin savait la valeur décorative du bloc, lui qui le laissait comme gangue à ses marbres de praticien. Et Falguière, peu de jours avant sa mort, faisait à ses élèves cet aveu mélancolique : « Je crois bien qu'il faudrait avoir une pierre tendre, aisée à tailler, et là, devant le modèle, traduire ce que l'on ressent ». Mais il était trop tard.

Les professeurs timorés objectent : « Vous retournez à l'art barbare ». Est-ce que ceux qui ont taillé les métopes de Sélinonte étaient des barbares ? Est-ce que ceux qui ont construit les figures de Moissac de leurs rudes mains étaient des ouvriers grossiers ? Que les artistes osent donc être simples, avec force et science ! On n'aboutit à la simplicité qu'après de scrupuleuses analyses fondées sur des principes définis. Commencez par vous munir d'un ferme savoir de dessinateur : c'est la base. Un dessin souple et vivant, apte à capter les profils et les proportions. Puis, ainsi armés, vous pouvez styliser, interpréter, résumer, en attaquant la pierre dure.

L'heure est venue de proclamer ces vérités. Ce qui caractérise l'évolution de tous les arts modernes, c'est la nécessité de synthèse. La véritable sculpture doit refleurir. La loi qui doit diriger le travail de nos apprentis sculpteurs est celle de la nécessité architecturale. Le principe unitaire de l'harmonie régit tout l'art grec, tout l'art roman, tout l'art gothique. Et Versailles est encore le topique témoignage. Quand Bouchardon faisait sa belle fontaine de la rue de Grenelle, il appliquait les restes qui unissent en son travail les ressources de l'architecture à celles de la statuaire.

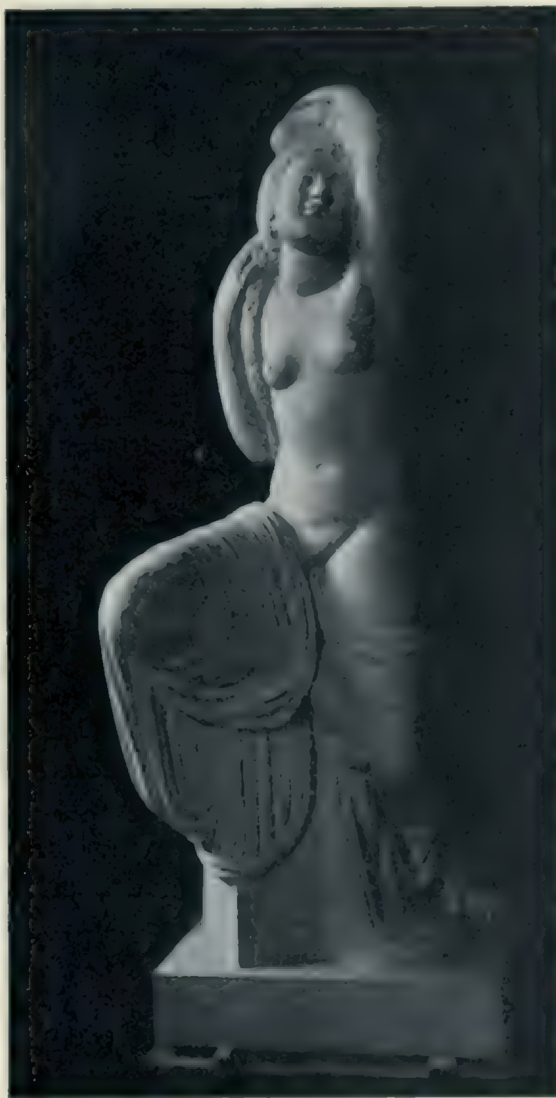
Il est utile de redire cela, de dénoncer l'oubli, la méconnaissance des principes essentiels sans lesquels la renaissance ne saurait éclore. Nous possédons une



ANTOINE BOURDELLE. TÊTE DE LA VICTOIRE DU MONUMENT ALVEAR

équipe d'artistes puissants et délicats, les Bouchard, les Niclausse, Louis Dejean, Fernand David, Drivier, Poisson, Gustave Viollet, d'autres encore. Ils ne demandent qu'à agir. Mais qu'on les libère du délétère système actuel ! Est-ce leur faute s'ils créent des saillies, des évidements, des masses qui ne s'accorderont pas avec les lignes de l'édifice postérieur auquel un hasard postérieur les accolera ? Sur un portail de Chartres ou d'Amiens, le moindre relief tient à l'architecture. Pourquoi, sinon parce que l'imagier a pensé son relief dans la matière où il devait l'exécuter, et en raison de l'édifice dont rien ne doit le séparer ?

Le lecteur ne saura nous en vouloir de retarder encore de quelques feuillets l'hommage rendu à Joseph Bernard, car nous tenons à mettre sous ses yeux quelques réflexions dues à l'un de ceux, avec André Abbal, qui fut et reste l'apôtre déterminé, le propagandiste de cette ancienne foi, la taille directe. Et c'est M. Costa que je veux dire : M. Joachim Costa, commentant ce mot de Charles Baudelaire dans les *Curiosités esthétiques* : « Le but de la sculpture n'est pas de rivaliser avec des moulages » s'exprime en ces termes : « Notre plus grande qualité, à nous sculpteurs, est d'être de bons architectes. « Architecturer les formes » fut le but unique des grands ouvriers créateurs de Beauté — les Cambodgiens, les Indous, les Egyptiens, les Grecs et les Gothiques, très peu les Renaissants. — Ils ont prouvé que l'imitation est une erreur et que la sculpture doit être réduite au « langage de la forme stricte ». — Une belle orchestration de lignes, des volumes harmonieux et synthétiques suffisent pour nous émouvoir. — Le calme est la moitié du succès dans une œuvre plastique. — Le pittoresque et le sentiment en sont les pires ennemis. — N'historiez jamais une sculpture. — La plus belle statue est celle qui n'exprime rien que de la plastique. — Il faut avoir le goût de la « construction ». Se rappeler qu'une sculpture est en soi une architecture qu'il faut bâtir. — Un bon sculpteur doit être un bon maçon. — Métier est synonyme d'art. Les faiblesses de la production statuaire moderne ont pour origine ce manque de maçonnerie. Les Académies indépendantes et les ateliers de la rue Bonaparte enseignent « le beau modelé » sous lequel il n'y a rien. — Nous préférons à ces exercices de virtuoses, l'artisan qui taille des formes naïves, le poilu, même, qui sculptait une canne avec son couteau. L'expression par le « sujet » se meurt (voyez nos anecdotiers). Les aspirations des jeunes, leurs efforts, s'orientent vers une esthétique linéaire, architecturale, rigoureusement plastique où l'expression par la « forme » par « l'ordonnance » par la « technique du bloc taillé directement » des modeleurs, pour le généreux concept de l'artisan médiéval. Il faut « orchestrer les formes ». — Etre à la fois bon constructeur et bon harmoniste. — Nous pensons aux apothéoses plastiques des frontons d'Egine, d'Olympie, des colosses d'Egypte et de l'Inde. — Nulle « dissonance ». Harmonie et simplicité suprêmes ! Quand vous commencez une statue « sachez-la par cœur ». — Mieux vaut travailler de souvenir que s'hypnotiser sur le modèle. — Les modeleurs nous disent : « Ne faites rien sans lui; une œuvre, si parfaite soit-elle ne dépassera jamais la nature ». — Nous croyons au contraire, que la préoccupation la plus haute du bon ouvrier est de vouloir la « dépasser »; il n'y a pas



(Photo Librairie de France)
Joseph Bernard. Jeune fille à la draperie. Pierre. Taille directe.

de meilleur moyen pour atteindre ce résultat que de tirer le rideau sur le ridicule objet qui pose devant nous.

Certains de nos aînés ont perdu vingt ans pour oublier les « errements » de l'enseignement officiel et s'instruire en définitive aux fortes leçons que donnent les beaux exemples du passé. — Grave avertissement pour la jeunesse qui fréquente les ateliers de l'Ecole.

Les œuvres fortes sont faites de simplicité; Degas a dit : de sacrifices. — La nature est la matière qui sert à bâtir. — Ne la confondez jamais avec l'œuvre d'art. — Le « choix » s'impose en présence de la nature. — C'est l'arme de l'homme de goût, du bon ouvrier, de l'artiste véritable. — Ceux-là mêmes qui confondent une œuvre d'art avec la « copie d'un objet » n'ont jamais compris les maîtres.

Les Grecs du VIe siècle (av. J.-C.), les Médiévaux, les Giottesques et près de nous Ingres, Puvis, Cézanne, ont-ils copié la nature ? Il faut aller vers la nature « en maître » et non pas en esclave.

Aimez la « précision » mais n'oubliez pas que ceux qui l'adorèrent, comme Clouet, Memling, Raphaël, Ingres, furent des « déformateurs ».

Précision n'est pas synonyme de copie

Ceux qui taillèrent les frontons d'Egine et d'Olympie aimaient passionnément la nature, mais, la traduisirent en « bons architectes ». Admirable leçon, qui prouve la vanité, le néant de la photo-sculpture et de tous les « attardés » qui prônent la copie servile de l'objet.

Les Primitifs nous montrent la nature dans toute la force de sa « simplicité expressive ». C'est de l'Art statique. En l'observant nous retrouvons tout ce que Mantegna, Piero della Francesca, Orcagna ont aimé. »

Et le même Joachim Costa, répliquant par avance à ceux qui clament : « Où Michel-Ange et Puget ont échoué, quelle est votre audace de vouloir réussir ! », termine ainsi : « Ne dites point que nous ne devions pas essayer, parce que l'essai n'a point favorisé ces hommes de génie. Ce seraient les paroles routinières, anathème suranné, type de ces admirations toutes faites, superstitions néfastes à nos aînés et à nous-mêmes.



(Photo Librairie de France)
Joseph Bernard. Jeune fille à la cruche. Bronze.

Les modeleurs clament : « Michel-Ange et Puget ont échoué là, où vous-mêmes, voulez réussir ? ».

Paroles routinières et vieil anathème. — Les voilà bien les « admirations toutes faites », les admirations superstitieuses, qui furent néfastes à nos aînés et à nous-mêmes. — Nous nous réclamons du traditionalisme et n'avons pas la prétention puérile de « saper » des géants comme Michel-Ange et Puget, mais, nous sourions et disons avec bonhomie que ces hommes distingués ne pouvaient « qu'échouer » là, où les forts décorateurs du temple de Louqsor, ceux de Boroboudour (Ile de Java), du Trésor de Cnide à Delphes, de la Vierge Dorée d'Amiens, des lyriques architectures cambodgiennes et des temples Indous « réussirent ».

Pourquoi ?

Nous comprenons mal que l'auteur du tombeau de Jules II et celui du *Milon de Crotone* aient taillé directement. Tout les menait au « fiasco ». — D'abord une esthétique ampoulée, théâtrale, « ennemie du bloc »; et la pauvreté de leur plastique, caractérisée par l'abus du « pittoresque ». — J'insiste sur ce mot. Le pitto-

resque est le suicide pour les sculpteurs. — Les Renaissants en ont abusé et toute leur production est constituée d'objets extrêmement « fragiles ». Le grand Buonarroti et l'italianisant Pierre Puget furent violemment « anti-plastiques », contrairement aux bons ouvriers du Moyen Age et aux artisans orientaux dont la qualité la plus haute est d'être naturellement « plastiques ».

Les premiers ne travaillèrent et ne composèrent jamais dans le « sens du bloc ». — Ils n'en respectèrent pas sa forme primitive. — Voyez leurs statues : les bras, les jambes, les draperies s'agitent, détruisent l'équilibre, compromettent et finissent par « caricaturer » la matière, l'appauvrir : le *David*, les *Esclaves*, le *Christ*, le *Persée et Audromède*, l'*Hercule*, etc...

Les seconds furent les bons ouvriers, les « tailleurs de pierres », véritables amoureux du bloc. Dans leurs travaux innombrables — dont la fécondante leçon se lit sur les portails des cathédrales, les frontons des temples grecs et les statues colossales d'Aménophis ou de Memnon à Thèbes — nous découvrons toujours cette passion de la « matière taillée », ce respect que nous aimons tant. Nulle emphase, nul excès ni étalage de science : le calme, la mesure, la simplicité et la séduction partout.



(Photo Librairie de France.)
Joseph Bernard. Faune aux castagnettes. Bronze.

A côté de ces hommes qui travaillèrent comme « croît l'herbe des champs » et « réussirent », Michel-Ange et Puget nous font penser à des « essayistes ». Notre conclusion sera donc que point n'est besoin de s'embarrasser de science et de littérature à l'exemple des Renaissants et de nos modernes italianisants mais, qu'une bonne éducation technique, un goût sûr, suffisent. — La statue doit se tailler avec la bonhomie et le goût de l'artisan médiéval.

Certes, la taille directe n'est qu'une discipline et ne conférera point le talent à ceux qui en sont dépourvus. Rodin, Carpeaux, après Rude et Barye, sont la gloire de l'Ecole française, malgré qu'ils aient modelé. Mais le métier du statuaire est devenu trop aisé ; il faut souhaiter qu'on revienne à un art plus haut, plus *mâle*, comme disait Buonarotti quand il parlait de la fresque. N'oublions jamais que que les artisans anciens étaient leurs propres praticiens. On désignait le sculpteur sous le nom de travailleur des matières dures, *lithourgos*, *marmorarius*; le sculpteur est l'homme qui creuse (*sculpere*). Au moyen âge c'est encore l'outil des matières dures qui sert à désigner le tailleur d'images, l'imagier, l'imaginier. Dans le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau il est dit que l'imagier doit savoir : « ouvrer de toutes matières, de fust (bois), de pierre, de corne et de yvoire ». Et les règléments de la corporation spécifiaient que l'ouvrier devra « travailler dans un seul bloc ». Ce texte nous servira de conclusion.

Joseph Bernard, auquel nous aboutissons maintenant, est né à Vienne sur les bords du Rhône. Son père était tailleur de pierres, il lui mit le ciseau à la main dès sa première enfance. M. Gabriel Amaury dans une étude publiée en 1914 nous donne de pré-

cieux renseignements sur les débuts du sculpteur :

« Tout jeune, l'enfant s'essaya avec les outils paternels gravant des inscriptions latines ou creusant des têtes de guignol dans du bois; ces créations puériles (qui lui étaient payées cinq francs pièce), manifestaient déjà un don rare d'observation; tout l'essentiel humain se laissait pressentir dans leur touchante naïveté. A onze ans, il s'attaqua à la pierre, il sculpta deux lions qui se voient encore dans le jardin de son père et constituent un précieux souvenir qui se lie à la conception que Joseph Bernard devait se faire plus tard de l'art de la statuaire. Ces lions, en effet, furent taillés directement : le futur artiste ignora toujours le besoin de chercher une forme dans une pâte que l'on pétrit; il la réalisa de bonne heure dans la matière elle-même. »

Il entre aux Beaux-Arts de Lyon et puis à ceux de Paris; mais il a soif d'autre chose que ce que lui offre l'enseignement officiel. Rodin est dans toute sa gloire; il résiste à sa dangereuse fascination tout en étant cependant profondément impressionné par la grandeur du maître. Joseph Bernard a compris heureusement assez tôt que son tempérament était très différent de celui de Rodin, et qu'il devait le garder intact. Il se souvint toujours du premier enseignement de son père, comme lui il est avant tout « tailleur de pierre ». La taille directe n'a pas de plus ardent défenseur.

Ses premières œuvres semblent être hantées par les réminiscences de Michel-Ange. Il travaille à *Un monument de la Paix*, il fait de puissantes études pour le *Fardeau de la Vie*. Il entreprend le portrait de son père, celui du *peintre Lenoir*. C'est ensuite *l'Homme vaincu*, un *Saint-Jean-Baptiste* acheté par le musée du Luxembourg en 1906, et voici les femmes : *Salomé*, des groupes : *Tendresse, Séparation, Etreinte, Jeunesse charmée par l'amour, Maternité, la Dame à la rose*, et cette belle *Trilogie du chant*, acquise aussi en 1906 par le Musée du Luxembourg et qui devait figurer dans un *Monument à Beethoven* que l'artiste aurait aimé faire.

Effort vers la nature est sa première œuvre taillée directement dans la pierre, il la sculpte en deux jours. *La fête des Pampres* bas-relief mêlant dans un amoncellement des grappes quatre bacchantes ivres et nues, avec une truculente allégresse. Un violent appel à la joie de vivre et à la sensualité, caractère que nous retrouverons dans son *Satyre*, dans sa *Faunesse* et surtout en sa grande *Bacchante*, puissante incarnation de la joie et de la volupté; mais il faudrait s'entendre sur la sensualité de Joseph Bernard, elle n'est jamais bassement charnelle et s'avère exempte de toute équivoque.



Joseph Bernard. La prière. Granit taillé directement.

Cette statue de *Bacchante* est un chef-d'œuvre de taille directe comme devait l'être aussi la *Fille à la Cruche* d'une si biblique pureté. Et voici harmonieux cortège, la *Fille à la toilette, la Fille à la draperie, la Jeune femme à l'enfant*, et puis *la Danseuse*.

Mais avant cette période païenne, Joseph Bernard a eu une période mystique pendant laquelle sont nées : *les Chants Immortels, la Chanteuse, Pureté, les Voix, l'Harmonie* exprimant ce qu'il y a de plus pur et de plus sacré, la Prière.

L'image féminine tient, dans l'œuvre pure et grave de Joseph Bernard, une place prépondérante. Il a imaginé, ainsi que Maillol, un type de femme qui lui est spécifiquement particulier. Mais à l'encontre des héroïnes du premier, celles de Bernard sont trapues,



(Photo Librairie de France)

JOSEPH BERNARD. SERENITÉ. *(Granit rose. Taille directe)*

étayées sur des jambes lourdes. Sur le cou très fort la tête s'érige carrée, dominatrice, avec un nez camus, une bouche large, aux lèvres épaisses. De cette femme émane une énergie volontaire et têtue. C'est le type primitif de la fille sauvage, de la femelle, aux instincts élémentaux ; elle enclôt inconsciemment les passions les plus farouches.

Le charme particulier de ces figures d'une étrangeté grandiose est qu'elles se présentent aux yeux dans la sobriété d'un lavis, la pureté d'une fresque ou la ciselure d'un marbre, c'est qu'elles ont sans peine cette gravité monumentale et souriante qui hausse les créations humaines et les installe à un plan supérieur. « Dans l'œuvre de Bernard, a dit M. René Jean, qu'il s'agisse de ces enfants que l'on pourrait mettre en intéressant parallèle avec ceux de Donatello, qu'il s'agisse de ces compositions où de jeunes femmes au torse long et aux chevilles épaisses, font songer à la fois aux proportions devinées sous la robe de certaines figures médiévales et aux baigneuses de Renoir, toujours cette nuance de grave idéalisation se trouve imprimée. Elle est là parce qu'elle est dans l'esprit du sculpteur, ceux qui tenteraient de la plagier feraient sourire car pour atteindre à ce pouvoir d'extériorisation, il faut que la gravité ne soit ni un masque ni une grimace. »

Sculpteur de la femme, Joseph Bernard a retracé aussi des hommes, tel son *Faune dansant*, ses *Danseurs*, et il a érigé un admirable groupe à Vienne en 1912, le *monument Michel Servet*.

Michel Servet, nu, attaché à son pilori se dresse dans le ciel, le sculpteur en a fait une sorte de Christ martyr pour avoir prêché la loi d'amour. Le remords s'enfuit en se cachant la tête de honte, et la Raison vient couvrir de son aile deux jeunes amants au printemps de leurs amours.



(Photo Librairie de France

Joseph Bernard (Taille directe).



(Photo Librairie de France)

Aristide Maillol. La liberté enchaînée.

ARISTIDE MAILLOL - CHARLES DESPIAU

Voici, avec Aristide Maillol, l'un des noms les plus importants de l'art français en ces cinquante dernières années; le public qui s'incline avec un sot respect devant les éphémères gloires salonnières, ne s'en doute d'ailleurs guère, qui lui préfère les Barrias, les Marqueste, les Couton et les Denys Puech. Une statue de Maillol monte du sol ainsi qu'une plante vivifiée de sucs généreux; on a la sensation, à la contempler, de se trouver en présence d'un organisme vivant. C'est aux chefs-d'œuvre antiques, mais aussi à ceux des imagiers du moyen âge que Maillol a puisé le meilleur de son inspiration. L'analyse de Rodin a servi un Maillol comme elle a servi un Bourdelle, et leur fraya la route. Rodin apparaissait ainsi qu'un chef de file complexe, passionné, voire excessif. L'idéal d'Aristide Maillol est plus uni, osons écrire plus « sain »; il ne vise qu'à traduire des rythmes de simplicité, de quiétude; sa saveur est comparable à celle de l'eau qui jaillit de la source. Une statue de Maillol fait corps avec la nature; les lignes, les volumes nettement en place, les courbes magnifiquement enlacées, composent une harmonie reposante pour les sens et l'esprit du spectateur. Art de synthèse auquel l'artiste aboutit non par les accumulations d'un système patiemment médité, mais par une réelle divination. L'essentiel seul est dit; tout bavardage, toute adjonction adventive, résolument rejetés. C'est par là que s'établit la filiation de Maillol avec l'antiquité hellénique qu'on lui reprochera d'avoir étudiée de trop près, sans toutefois que jamais les sots thuriféraires de l'école se soient risqués à murmurer le mot de pastiche, (et c'eût été divertissant, de la part de ceux qui n'ont jamais su tracer la délimitation entre le classique et le caricatural classicisme). Aussi bien Maillol, respectant les traditions méditerranéennes de la statuaire grecque demeure-t-il un moderne, épris de la vie qui palpite autour de lui. On a pu également le rattacher aux tailleurs d'images médiévaux dont les figures fleurissent au portail de Chartres ou d'Amiens. Un peintre écrivain (dont l'œuvre plastique présente d'ailleurs autant d'affinités avec celle de Maillol que la statuaire de Rodin en offre avec la peinture de Carrière), M. Maurice Denis a dénoncé à ce sujet en pages d'une singulière pénétration, le paradoxe que l'on doit éviter « ce préjugé de notre éducation latine et païenne qui nous fait considérer le Moyen Age comme une époque obscure d'ascétisme et de barbarie. Le christianisme, tout au contraire, éveilla la passion de la nature; l'art du moyen âge tour à tour mystique et sensuel, eut le sens très vif de ce qui est charmant dans les productions de la terre. Les chefs-d'œuvre de notre statuaire du XIIIe siècle sont en tout comparables aux chefs-d'œuvre du Ve siècle grec. Plus variés, plus vivants, plus expressifs, j'admets qu'on leur refuse le caractère d'humanité générale, et cette sorte de bestialité supérieure par quoi les statues de Maillol s'apparentent aux belles œuvres antiques. Mais du point de vue où nous sommes, à savoir le point de vue classique, convenons que les statues de Chartres par exemple sont d'un art aussi sobre, d'un style aussi châtié, d'un goût de proportion aussi pur que les plus belles figures grecques. Et il y a peu de représentations de la femme dans l'art du Ve siècle qui soient aussi savoureuses que nos Vierges gothiques grasses et souriantes. »



Photo Librairie de France

Aristide Maillol. Figure couchée. Terre cuite.

Et M. Denis de conclure en dénommant Maillol « un primitif classique ». En la statue réduite à ses éléments stricts, selon le canon grec, palpite, et circule une vie



(Photo Librairie de France)
A. Maillol. Flore.



(Photo Librairie de France)
A. Maillol. Pomone.

sourde et ingénue, une émotion de nature; et jusqu'à cette raideur, cette gaucherie attestent la sincérité profonde d'un homme qui répudie les virtuosités mensongères. Maillol professe le respect de son métier à un degré tel que lorsqu'il ose une déformation en vue de souligner un geste, une attitude, jamais cette audace n'est masquée par un artifice; le sculpteur dit alors la vérité « qu'il sent » du langage qui lui apparaît le plus véridique; il se plie sans effort à la discipline naturellement consentie, et qui n'émane point de quelque doctrine extérieure. Nulle littérature; l'unique souci de résumer l'amour d'un être humain pour la nature. Que Maillol se soit enrichi des nourritures du musée, nul n'y contredira; mais c'est l'esprit, non la lettre qu'ici il a suivi; il n'y a chez lui aucune pensée d'archéologue; il continue, ou plutôt renoue une filiation interrompue.

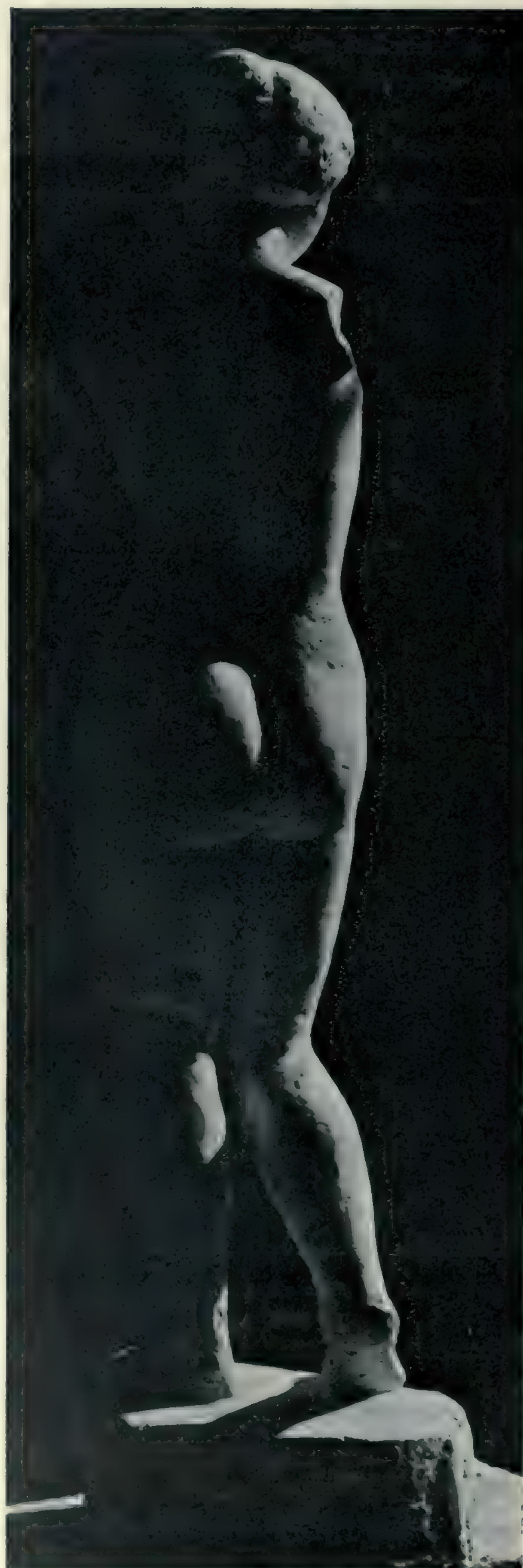


Aristide Maillol. Buste de femme. Pierre. (Photo Librairie de France)

La femme emplit l'œuvre d'Aristide Maillol; c'est à exprimer la plénitude du modèle féminin que s'attache ce clair et puissant génie. Le style des femmes de Maillol, apparenté à celui des Eves radieuses d'un Renoir se manifeste avec une évidence qui se passerait volontiers des commentaires de la rhétorique. Les habitués du grand Palais ont souri de leur massivité, ont incriminé la lourdeur du bassin, et des jambes trop courtes. Erreur de ceux qui n'ont pas compris qu'un Maillol, réaliste, n'est jamais encombré de réminiscences mythologiques. Cet art est direct. « L'œuvre d'Aristide Maillol n'est pas traversée du désir âpre que donnent les chairs entrevues. Ses femmes sont nues elles ne sont pas dévêtues. Si une draperie couvre leurs corps elle n'oblige pas à le deviner. Le corps reste évidemment sous l'étoffe aussi loyal, aussi lisible que s'il était nu, les hommes et femmes qu'il sculpte ne déchirent pas l'espace comme des fulgurations de la chair. C'est d'un désir heureux et calme que nous contemplons ses femmes, d'un désir sans souffrances, d'un désir sans péché. »

Est-ce à dire qu'il y ait, en ces créatures, je ne sais quelle froideur et sécheresse d'où serait exclue la plus saine sensualité ? Au contraire ces filles robustes si loin des perversités byzantines, offrent des corps jeunes destinés à la possession. Les nuques renflées et les épaules rondes, le galbe parfait des seins sont-ils à des déesses, non, mais de femmes où palpitent les mystères prochains de la volupté. Ecoutons Mirbeau, qui a si profondément compris ce caractère humain des déités sculptées par le ciseau de Maillol :

« Aristide Maillol a, pour ainsi dire, limité son idéal à un seul type de femme. Ce type est pris, chez nous, en pleine race, en pleine santé de la race, dans le peuple, qui est le musée où se conserve encore la pureté de la forme ethnique. Cette femme qu'il a choisie, à l'encontre du goût équivoque qu'étale, trop souvent, la sculpture contemporaine, n'est ni frêle, ni mièvre, ni languide, ni malade. Elle n'est pas la proie des désirs malsains et stériles, la dupe des intellectualités anormales... Son corps, que vivifient de larges ondées d'un sang jeune et pur, le vice ne l'a point marqué de flétrissures précoces, ni de tares luxurieuses... Elle ne rêve pas, n'a jamais rêvé, mais elle vit intensément, normalement, dans la nature, dont elle est, en quelque sorte, le symbole de joie et de santé... De même que la femme de Renoir, à qui nous pouvons plastiquement la comparer, la femme de Maillol est robuste, flexible et ronde. Casquée de cheveux doux, qui se relèvent hardiment sur le front, et dégagent la nuque puissante, elle dresse sur un cou large son joli visage clair, d'une animalité souriante, délicieuse. Des bras pleins, charnus, polis, dont les molles articulations, la souplesse élastique doivent faire énergique et si tendre leur étreinte, s'attachent à des épaules fines, grasses, d'une inflexion lente, d'un contour adorablement délié, de splendides épaules, où se caresse, légère et mouvante, l'ombre satinée des méplats. Les seins, hauts plantés, ont la rondeur orgueilleuse de deux beaux fruits. Elle est fortement sexuée. Et ses pieds laissent au sol qu'ils foulent une agile et solide empreinte de réalité humaine. Tout en elle est puissant, plein, ferme et rond, mais rond comme sont ronds les bourgeons et les bulbes, comme sont ronds les œufs, comme est rond tout ce qui contient une force et un germe. Entre les lignes d'une ondulation harmonieusement contrepartisée, sur l'ossature fortement équilibrée, le muscle joue avec liberté, bande et débande ses ressorts, sans jamais affleurer à la surface en renflements grossiers qui exagèrent la forme jusqu'à l'enlaidir, jusqu'à l'abolir. On sent la vie y affluer, à pleines veines, charrier ses sèves, attiser son brasier, régler son mécanisme avec une précision merveilleuse. Et sur tous les membres, aux impulsions libres, aux détentes moelleuses, sur tous les organes qui battent d'un mouvement coordonné, la peau se tend, fraîche, douce, très lisse, étoffe délicate et frissonnante, épousant de son grain soyeux et fidèle les formes, discrètement, simplifiant à force de détails, les plans multipliés, unifiant à force de tons juxtaposés les mille



(Photo Librairie de France)

Aristide Maillol. Maquette. Terre cuite.

reflets qui la modèlent, qui la colorent, et qui ne laissent sur les surfaces vibrantes et respirantes, sur les contours sinueux, qu'une impression de tant de caresses fondues en un seul baiser.

Qu'elle soit nue, lumineusement, glorieusement nue, ou bien drapée de voiles légers, de tuniques souples qui accusent ou frôlent de leurs plis flottants les rondeurs adorables de son corps; qu'elle soit debout, droite ou cambrée, penchée sur une fontaine ou sur une fleur, à demi-étendue, assise, accroupie, couchée; qu'elle soit à sa toilette, à son miroir, à son caprice, à son amour; qu'elle danse, qu'elle chante, qu'elle joue enfantinement, sur le sable, avec un crabe; qu'elle marche dans les allées d'un jardin; qu'elle glisse comme Amphitrite, frangée d'écume, sur les eaux émerveillées, ou, comme Léda, qu'elle ouvre au désir ses belles cuisses rondes et puissantes, la femme de Maillol est chaste, ardente, auguste. Elle donne l'idée de la force, de la plénitude de la chair, parce qu'elle donne l'idée de la vie, parce qu'elle est la vie. Et, comme dans la vie harmonieuse et complète, la force s'y tempère, et, en même temps, s'y augmente de grâces infinies, d'élégances spontanées et naturelles. Une séduction étrangement pénétrante, s'y mêle, dont le charme féminin reste incomparable et unique. La sensualité qui rôde autour de sa peau si douce, de ses membres si souples, a la fraîcheur exquise, robuste et limpide de la fleur, des jeunes branches et du matin. De tout elle s'exhale et élève vers nous un parfum de printemps, car le printemps, si joli, si frais et si rose, est fort, lui aussi, et d'une force si invincible, si ardemment créatrice, qu'il renouvelle, chaque fois, et fait refleurir, dans une explosion soudaine, toute la nature... Etant saine de corps, elle n'a point l'âme compliquée et tortueuse. Elle est aussi loin de se montrer perverse, que sottement pudique. Amoureuse, certes, puisqu'elle est femme et très femme. Mais sa complexion physique, sa perfection de moule humain la destinent autant et plus qu'à l'amour, peut-être à la maternité. Elle est vraiment la joie de l'amour, mais elle est aussi la matrice large, profonde, sacrée, génératrice, où la vie s'élabore, la source de chair, de sang et de lait, où la forme va naître et se répandre ensuite, dans les jardins du monde. On la reconnaît entre toutes les autres... Elle ne diffère d'elle-même que par le mouvement que l'artiste lui donne, l'action où il la place, la lumière où il la baigne. Mais elle diffère autant que diffèrent entre elles les passions qui l'agitent, les forces qui la mènent, les émotions qui déterminent ses attitudes, ses gestes, les frissons de son âme et de sa peau. C'est la même femme, et c'est chaque fois, comme toutes les femmes, d'ailleurs, une femme nouvelle... C'est la femme de Maillol, c'est-à-dire un apport nouveau fait par la statuaire de notre temps, un nouveau trésor de formes admirables et vivantes, offert par un grand, mâle et exquis artiste, à notre art français, et à l'Art. »

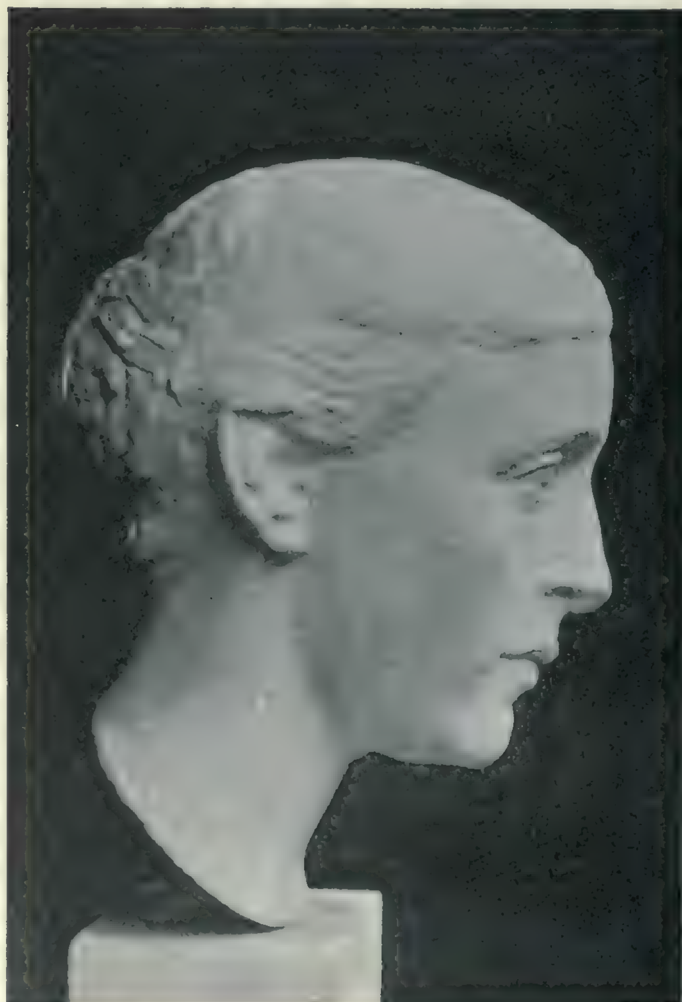


(Photo Librairie de France)

Aristide Maillol. Buste.

Aristide Maillol est pyrénéen, natif de Banyuls. Certes le décor dans lequel s'éveilla l'intelligence de l'enfant devait imprégner sa vision, et l'eurythmie des sites d'oliviers, de vignes, de collines mollement ondulées, emplir le regard de l'adolescent comme une évocation de la vie antique et de ses calmes travaux des champs. La vocation s'éveilla, incitant cette âme naïve à extérioriser les sentiments encore confus qui l'assaillaient. A peine âgé de quinze ans, le précoce artisan taille au couteau le bois dur, et s'exerce en essais maladroits, mais expressifs; au point de vue de sa formation esthétique comme à celui de la culture générale, Maillol est un autodidacte; un bref voyage

en Espagne, dont l'aridité brûlée et la torpeur ne l'attirent et ne le retiennent guère; il leur préfère des séjours prolongés en Provence, dans la lumière dorée du Vieux Port marseillais, puis, sans dire un adieu définitif à sa maisonnette et à sa vigne, Maillol part pour Paris pour y tenter sa chance. Il a l'heureuse fortune d'entrer en contact presque aussitôt avec un groupe d'artistes raffinés, anti scolaires, encore inconnus, que son envoi d'une tapisserie au Salon du Champ de Mars avait charmés; le voici le camarade d'Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Denis, Xavier Roussel, Valtat. Cette tapisserie, entreprise à Marseille par la candide audace d'un artisan qui a teint ses laines lui-même, figure des femmes, dans un jardin fleuri, qui jouent de la harpe, de la cithare et de la viole; une paradisiaque sérénité s'en exhale; et les peintres que nous venons de nommer furent sensibles à la vigueur et à la nouveauté de cette composition; ils encouragèrent et admirent avec affection celui qui ne devait pas devenir le moindre d'entre eux. La droiture, le courage, la clarté de son génie, les enthousiasment. « Quant j'ai passé deux heures avec Maillol, dit l'un d'eux, je m'en vais rassuré, emportant de la sécurité et de la sérénité pour plusieurs jours ». Une anecdote rapportée par Mirbeau atteste bien cette spontanée franchise, cette allégresse bondissante que nous goûtons dans l'œuvre, dans l'art, c'est-à-dire dans la vie même de cet authentique grand homme. Admirant un jour une toile que Vuillard venait de terminer : « Je la prends, s'écrie-t-il, et je la porte au Louvre ». Avant de pouvoir s'adonner uniquement à l'art qu'il devait porter à un si haut degré de perfection, Maillol dut, afin de vivre, s'adonner à des travaux différents. La réputation née parmi une élite, ne franchit guère le cercle, même quand ses ouvrages commencèrent à être recherchés. Les collectionneurs étrangers — les mêmes qui ont compris et acquis nos Cézanne, nos Renoir, comme ils avaient eu nos Dau-



Despiau. Tête de jeune fille.



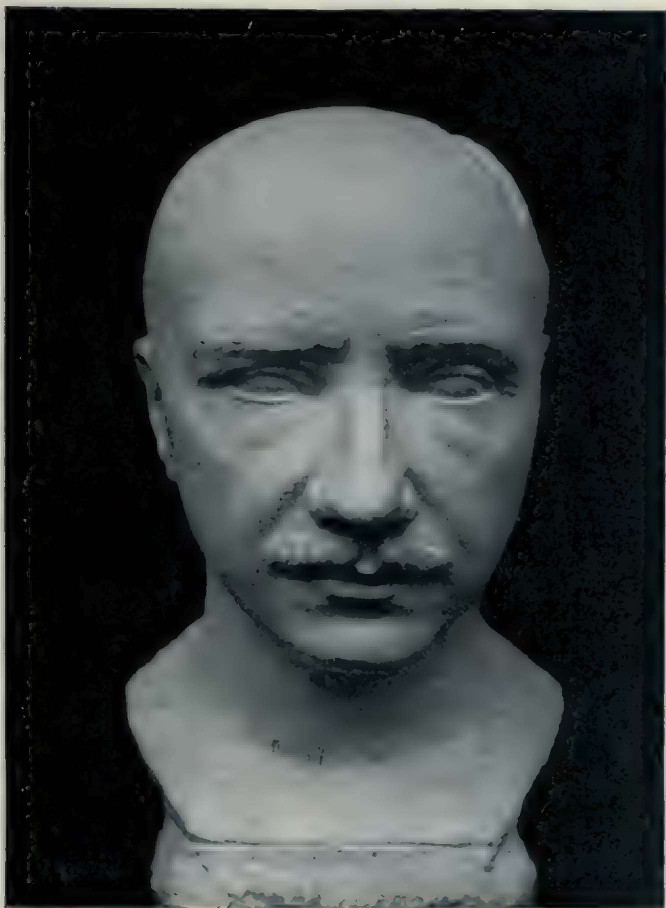
Despiau. Tête de jeune fille.



Photo Librairie de France

ARISTIDE MAILLOL. *(Maquette. Terre cuite)*

mier et nos Courbet, — s'orientèrent vers les statues de Maillol. Et il est assez humiliant pour l'amour-propre national que les *Pomones*, les *Flores*, écloses dans le paisible atelier de Marly, dont les snobs et les inspecteurs des Beaux-Arts ne connaissent point le chemin, soient presque toutes sorties de France. Mais Bourdelle et Joseph Bernard n'auront-ils point eux aussi subi cet ostracisme ? Quelle place publique parisienne s'honore d'un Maillol ? Pourquoi en l'un de ces parcs parisiens qui versent un peu d'ombrage au cœur de la cité ne voit-on point surgir une cordiale divinité d'Aristide Maillol offrant les fleurs de l'été ou les lourds fruits d'automne aux enfants joueurs et aux couples d'amoureux qui passent ? Mais quand saura-t-on chez nous honorer les artistes vivants ?



Despiau. Portrait de M. Desbairs.



Despiau. Buste de Madame L.

L'œuvre de Maillol ne se compose pas uniquement de femmes de pierre ou de bronze, debout ou agenouillées. De sévères portraits signifient la qualité de son analyse. Maillol, qui a un sentiment inné de la grandeur, eût jadis souhaité exécuter le monument Emile Zola. Et malgré l'ardente propagande que mena Octave Mirbeau au sein du comité destiné à commémorer le romancier naturaliste, ce fut Constantin Meunier, auquel on adjoignit Alexandre Charpentier, qui l'emporta et fut désigné. Maillol avait accumulé en vue de ce projet nombre de maquettes et de croquis ; il s'inclina sans amertume, « heureux tout de même, assurait-il, car si je n'ai obtenu la commande, j'ai travaillé avec acharnement, et donc avancé un peu davantage en mon art. » Par contre, Aristide Maillol a été désigné par un comité d'amateurs, d'écrivains et d'artistes pour célébrer à Aix le souvenir de Paul Cézanne. La « Renommée » qu'il a modelée à cet effet est digne d'être confrontée aux plus beaux Jean Goujon. Citons enfin une statue de la *Douleur* que Maillol conçut pour glorifier les morts du Roussillon. Il est à l'heure présente le plus illustre de nos statuaires indépendants, menant une existence de labeur fécond et passionné. Ajoutons qu'un Maillol potier, moins notoire que le sculpteur, doit être désigné aux fervents de céramique rustique.

Charles Despiau. — Despiau apparaît parmi les sculpteurs de notre temps comme le plus modeste, le plus soucieux de bien faire. Il semble qu'il recom-

mence son apprentissage chaque fois qu'il attaque un sujet nouveau, tant il l'aborde avec une respectueuse émotion.

A l'encontre de beaucoup d'autres, il ne dénigre pas l'œuvre de Rodin. Il sait ce qu'il lui doit et ne le cache pas. Il a retenu de son enseignement des vérités essentielles comme celles-ci : « ne jamais perdre contact avec la nature, revenir à la notion de plan, compromise par un idéalisme creux et par des pseudo-gentillesses académiques ». Il sait que, grâce à Rodin, il put s'affranchir de l'Ecole des Beaux-Arts dont il sortit à vingt-cinq ans sans récompense, Barrias son professeur ne lui ayant pas appris grand chose. Rodin le découvre et plus tard, en 1907, lui confie l'exécution de plusieurs marbres; il collabore au monument *Puvis de Chavannes*. Mais il ne faudrait pas croire que Despiau fut un élève docile et obéissant et qu'il courba le front pour passer la porte de l'Enfer. Il ne prit de l'enseignement de Rodin que ce qui convenait à son tempérament, ne suivant pas le maître en des spéculations littéraires et métaphysiques au risque de s'y égarer et de se perdre.



(Photo Librairie de France)

Despiau. Homme assis, nu.

« Tandis, en effet, que Rodin, dit justement M. Claude Roger Marx, dont l'imagination tourmentée devient la prise des littérateurs, en arrive à négliger — et c'est là sa faiblesse — les grandes lois de la logique et de l'équilibre, le sculpteur d'*Antoinette*, pondéré toujours, ennemi de tout romantisme, fidèle à la réalité la plus familière, parce qu'elle est aussi la plus vivante, se plaît aux rythmes intimes, aux lignes stables, s'ingénie à inscrire ses compositions dans une forme pure et géométrique sans toutefois que cette volonté le mène jamais aux déformations systématiques. Sa recherche principale est celle d'un volume auquel les autres volumes restent subordonnés et qui viendra décorer par la suite un détail ornemental sobre et choisi. Aucun pittoresque extérieur, aucun réalisme facile, point non plus d'« intentions » littéraires ni de tous les petits points chers aux psychologues. « Je ne suis qu'un sculpteur, jeune Despiau, et ne m'exprime que par des moyens plastiques. Lorsque j'analyse une tête mon but est avant tout de découvrir son rythme essentiel, d'en ordonner les différentes parties et de les relier les unes aux autres par des transitions vraies. Je m'efforce non pas de donner tel ou tel détail pittoresque, un tel état d'âme, mais de réaliser l'accent entre des éléments sculpturaux que j'exalte. A cette condition je fais œuvre durable, organique. Alors mes bustes atteignent à une ressemblance profonde; ils commencent véritablement à vivre, je crois entendre enfin leur voix. »

L'œuvre de Despiau est surtout constituée de portraits. Œuvres menues mais d'un vétilleux scrupule que l'auteur ne craint pas de remettre vingt fois sur le métier. Il produit peu. Une trentaine de bustes composent le principal de cette carrière, avec quelques

pièces de grandes dimensions comme *Spleen* (1902), la *Convalescente* (1903), la *Liseuse* pour *Le Monument Duruy* à Mont-de-Marsan. Un grand nu exposé en 1911 et dont une variante en pierre est érigée à Buenos-Ayres.

Il est l'auteur aussi du *Monument aux Morts* de *Mont-de-Marsan*, un des seuls qui soient viables parmi les milliers qui déshonorent les plus humbles communes. Nul ne fera grief à Despiau de n'avoir sculpté que de petites pièces, est-ce sa faute ? Qui a songé à lui commander autre chose ? L'Etat ? Les comités ? Ce serait mal reconnaître les goûts artistiques des groupements officiels.

La nécessité seule a réduit Despiau à ne s'exprimer que par des œuvres de format restreint. C'est pourquoi à la place des monuments qu'il eût pu édifier, nous avons des plaques de cheminées, des stèles, des fontaines, des couvertures de livres, la décoration d'un socle qui supporte un buste ; mais il y a en chacune de ces œuvrettes comme *la Chasse*, *l'Idylle comique*, *Léda*, *le Petit faune*, *les Trois Nymphes* assez de volonté et de puissance pour que le même sujet en soit anobli.

Despiau naquit à Mont-de-Marsan en 1874, l'histoire de sa vie est très simple. Il est d'une famille pauvre, son père était plâtrier. A Paris en sortant des Beaux-Arts, il fait, pour vivre, mille petits travaux, entre autres, il a dû colorier des cartes postales. Il expose au Salon, travaille pour Rodin qui lui obtient la croix. Il n'a aucun souci des honneurs et de l'argent, préférant mener une existence simple, voire humble, plutôt que subir ce qui ne lui plaît point.

Des bustes tels que ceux de *Léopold Lévy* (1921) ou de *Lucien Lièvre* (1919), des figures comme *la Dame au nez pointu*, les *Bacchantes*, sa *petite fille des Landes*, ses portraits d'enfants et en particulier *Paulette* (1907) et *Antoinette* (1920) deux purs chefs-d'œuvre, attestent quel artiste racé est celui-ci qui ne doit rien qu'à la plus sûre tradition de fermeté, d'équilibre et d'analyse française.



(Photo Librairie de France

Aristide Maillol. Esquisse du monument Cezanne



(Photo Librairie de France)

Despiau. Buste de femme.

JEUNE GÉNÉRATION

Nous voici arrivés non pas aux plus jeunes, aux statuaires de demain, mais à cette génération d'artistes qui, ayant à l'heure présente de quarante à cinquante ans d'âge, sont dans la plénitude et l'épanouissement de leur talent. C'est aux divers Salons que nous irons les chercher. Par une anomalie singulière, il se trouve qu'une brillante et solide pléiade de vigoureux imagiers expose aux « Artistes français ». Et nous ne croyons pas inutile d'expliquer succinctement cette particularité, qui n'est point due au seul hasard. Certes, et nos lecteurs le savent, ce Salon de l'académisme et de l'anecdote n'intéresse guère l'amateur de recherches loyales, c'est-à-dire d'art indépendant. Et la section de sculpture notamment s'y encombre de personnages de plâtre, bronze ou granit bombant le thorax, cambrant le mollet, et sous prétexte de figurer des épopées plastiques dressent un poing vengeur vers le velum du Grand Palais. La guerre, hélas, fut prétexte aux commandes des monuments les plus saugrenus; les statuaires entassèrent, pour des municipalités pleines de bonne volonté mais dépourvues de goût, des mausolées, pylônes, édifices commémoratifs, statues de poilus bondissant hors la tranchée, coq gaulois terrassant l'aigle germanique, de groupes des fusiliers de Dixmude, de statues équestres à glaives brandis, de Sainte-Geneviève, de Jeanne d'Arc et de Victoires de la Marne. Et toute cette photo-sculpture, avant d'aller déshonorer les mails et quinconces de nos cités provinciales, était vue au Salon des « Artistes français ». Pourquoi, dès lors, ces jeunes hommes de valeur que nous allons citer, au lieu d'abandonner une vulgaire et déplaisante promiscuité en cette société,



Landowski. Monument aux morts. (Photo Vizzavona)

ne s'en furent-ils point, aux côtés de Bourdelle, Maillol, Despiau, Louis Dejean, Jane Poupelet, Albert Marque, rejoindre leurs camarades du Salon d'Automne ou des Tuileries ? Le mobile qui les maintint aux Artistes français n'est point raison esthétique; Bouchard, Landowski, Boucher, Niclausse, Fernand David, Violet, d'autres encore, demeurèrent fidèles à la caduque maison de Bouguereau et de M. Denys Puech parce qu'ils y trouvaient, dans l'immense vaisseau du rez-de-chaussée du Grand Palais, de la place, de l'air, de la lumière, bénéfice précieux que la crypte de la société nationale leur refusait. Et voilà pourquoi, réfugiés à l'écart des « pompiers », ces jeunes sculpteurs appartinrent et appartiennent encore à une Société dénuée de prestige.



(Photo Arroyo)
Costa. Figure centrale, vue de face, du monument aux morts de la Rochelle.

Le plus justement notoire d'entre eux est M. Henry Bouchard. C'est un Bourguignon et un fils du peuple. De l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon il passa à celle de Paris, qui l'envoya à la Villa Médicis nanti du prix de Rome. Mais la redondance et le creux des formules officielles le rebuta, et dès ses premiers envois, l'influence ou plutôt l'exemple de Constantin Meunier se fit sentir en ses ouvrages; la rudesse de l'effort musculaire, la beauté du labeur prolétarien chantés par le maître de Louvain (et qui chez nous tenta la palette de Roll et d'Adler comme l'ébauchoir de Dalou et d'Alexandre Charpentier), séduisit ce fils et petit-fils de menuisiers et de bûcherons. D'où ces *Faucheurs*, *Haleurs*, *Piocheurs*, les *Carriers*, le *Laboureur au repos*; mais Meunier semblait encore trop romantique à Henry Bouchard qui cherchait une synthèse plus réaliste, plus près de la vie. Le dessin de Bouchard est nerveux, serré, son métier scrupuleux et dru. Alors que son camarade romain Paul Landowski tentait de se hausser, avec brio d'ailleurs, vers un lyrisme parfois déclamatoire, Henry Bouchard se souvenait des bronziers florentins et de Constantin Meunier. Ses *Carriers*, œuvre de début du jeune sculpteur, — deux ouvriers gravissant une pente et remontant le cadavre d'un mineur — sont une page superbe d'émotion contenue et de science; les volumes du groupe, les plans, sont beaux; nulle emphase, un sens parfait de la mesure; le cadavre pèse profondément sur les épaules des deux hommes — et sur leur destinée. D'autres remarquables ouvrages suivirent dont le *Pierre de Montereau* où l'artiste attesta ce qu'il devait aux maîtres d'œuvres des chantiers médiévaux. L'œuvre énergique de Bouchard se colore et se tempère en ses bustes de femmes, de fillettes, d'enfants, en ses petits nus graciles et d'une exquise fraîcheur.



Guénot. Nymphe (Bois sculpté).

L'évolution d'un Louis Dejean est hautement à son honneur. A ses débuts, des grâces mièvres et amenuisées le sollicitaient; l'élégance du costume féminin, l'enveloppe câline des manteaux, le nonchaloir des traînes le sollicitaient. Et Louis Dejean fut longtemps le petit maître des figurines modernistes. Devant ces œuvrettes, la *Femme à la canne*, *Mélancolie*, *En promenade*, on songeait aux statuettes de Pajou, à la *Dubarry dansant devant Louis XV* de Falconet; et certaines n'hésitaient point à évoquer l'art de Tanagra.

Mais Dejean ne visant à aucun pastiche, gardait intacts ses mérites de finesse, de délicatesse, de nuancement français. Ses figurines représentaient, comme celles des coroplastes, des femmes à leur toilette, à la promenade, au repos. Ainsi que les coroplastes, il aimait à les draper de manteaux ou à laisser flotter leurs voiles, cherchant par dessus tout en elles le mouvement vivant et l'harmonie subtile des ombres légères; ainsi qu'eux il sut éviter les noirs violents des enfoncements profonds et des clartés trop crues. Chez Dejean ce fut la volonté préconçue et l'amour des demi-teintes qui guidait son ciseau; ses coquettes Parisiennes étaient baignées de lumière blonde, et ce jeu constant de la lumière sur les petits plans de ses modelés conférait à ses œuvres une vie frémissante.



Fernand David.



Albert Marque. Naïade.

Puis, la crainte de la monotonie et surtout de la joliesse l'incita à ne point s'attarder en aimables petits ouvrages; peu à peu Louis Dejean, par la fermeté précise de ses bustes, la vigueur de ses études de nu, dépassa le stade où il s'était longtemps tenu, acquit le sens de la statuaire monumentale et fit admi-

rer ce portrait de *P.-A. Laurens* où rien ne subsiste plus des gentillesses d'antan, et qui classa cet artiste au premier rang des sculpteurs contemporains.

Jean Boucher est encore une des figures intéressantes de ce groupe signalé plus haut, et qui exposait sous le velum du Grand-Palais. Comme Bouchard, il est de souche populaire; et cet actuel professeur à l'Ecole est un autodidacte. L'auteur du fier et juvénile *Monument américain* érigé place des Etats-Unis à Paris offre cette particularité fort rare d'être à la fois une manière d'officiel et un esprit indépendant. Son talent est probe, réfléchi, d'une tendresse volontiers grave; il a lu les poètes et les philosophes, et quand il célébra par le ciseau le *Renan* de Tréguier, c'était, non l'accomplissement scolaire d'une tâche commandée, mais l'hommage conscient de l'artiste au penseur qui honore la race. Une imagination aux lyriques élans, une sensibilité vibrante, disciplinée par la plus ferme raison, un métier su à fond, mais une audace sans cesse en quête de renouvellement; une mâle éloquence plastique, telles sont les vertus de cet artiste rare, qui peut être tenu pour un des bons guides de la jeunesse.



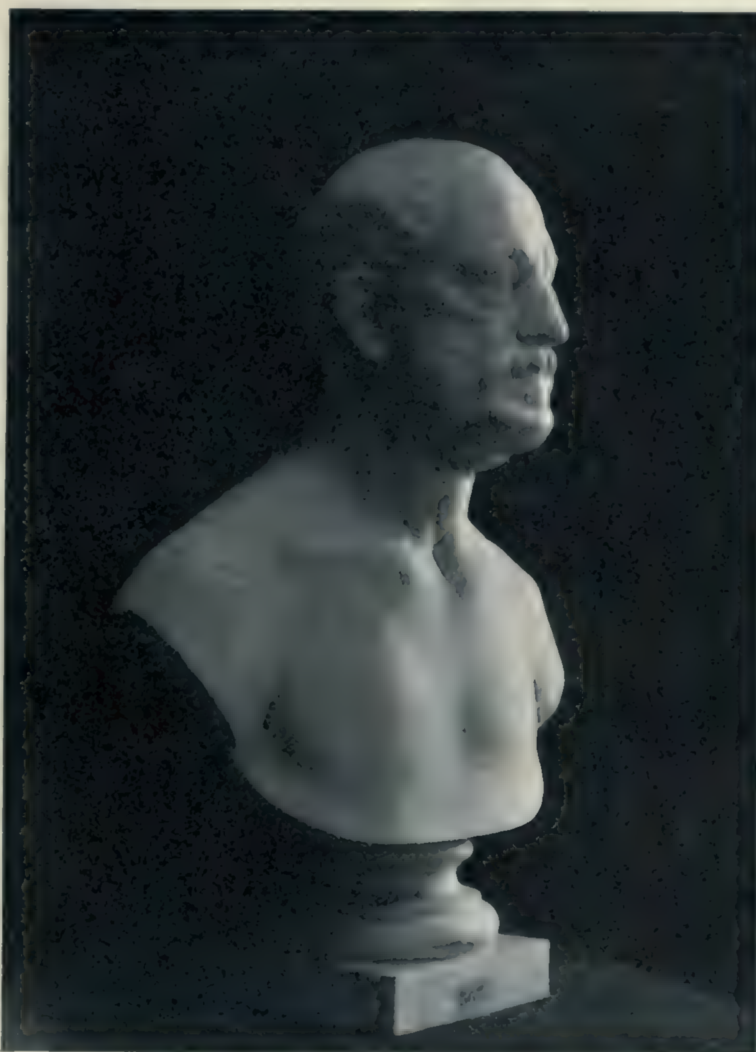
Drivier. Torse.

Léon Drivier, après de longs tâtonnements, de dures étapes, a enfin conquis sa véritable personnalité. Il s'est cherché passionnément chez les maîtres du passé; cultivé, ardent à l'analyse, il a interrogé les Eginètes, les Grecs, les Gothiques et les Florentins. Lorsqu'il s'aperçut enfin que l'un des plus délicieux moments, au musée, est celui où l'on regarde bonnement la vie et les passants par la fenêtre ouverte, Léon Drivier, sans brûler ce qu'il avait adoré, sans rien renier de ses études antérieures, se laissa enfin aller à son émotion. De ce jour datait sa vraie vie d'artiste, soit sa seconde manière. Il pénétra avec force les lois de son art : des arabesques simplifiées, des plans et des volumes larges, plans généraux et plans secondaires qui répartissent la lumière et les ombres, créent le mouvement; une ordonnance lisible, claire, et le sens de la matière appropriée. Ce sont alors des nus d'un charme prenant, où la sensibilité n'exclut pas la robustesse; l'*Aurore*, une jeune femme qui s'éveille, tiède après les langueurs de la nuit; des groupes jeunes tantôt puissants tantôt d'une grâce subtile, et d'une forme châtiée qui jamais ne se perd en détails, car Drivier sait l'art et le prix des nécessaires sacrifices; quelques bustes expressifs, celui de l'Argentin *Alcorta*, le portrait énergique et méditatif du *docteur Viau*. Et l'on ne saurait oublier les médailles fondues par Drivier, où se décèle une connaissance singulière des alliages et des patines, ainsi que certaines réminiscences de Pisanello.

Sans omettre ces intéressants artistes, Niclausse excellent traducteur des attitudes paysannes; Le Bourgeois, un des promoteurs de la renaissance de la sculpture sur bois; Derré, Lamourdedieu, Quillivic, René Carrière, Emile Gaudissard, technicien protéiforme, apte à pratiquer les techniques les plus différentes; Camille Lefèvre, le gracile Fix Masseau; Roger Bloche au talent ému, fraternellement penché vers les humbles; Pierre Poisson, Derré, Halou, Philippe Besnard, Félix Voulot, Pimienta, Nivet, Henry Parayre, Guino, aimable décorateur, deux noms devront être retenus avant de clore cette énumération, ceux de Fernand David et d'Albert Marque. Au premier sont dûs quelques nus, des nus féminins les plus délicats de l'école contemporaine. La *Baigneuse* de Fernand David, la *Jeunesse*, la *Serénité*, l'*Aurore* enfin, sont des vierges candides mais non puériles, des filles d'Athènes et du dix-huitième siècle dont le sourire contente à la fois l'esprit et les yeux; un parfum tour à tour reli-

gieux et sensuel émane de leur beauté. Réalisés dans la pierre, plus belle sous le ciel français que le marbre, certains de ces nus ont été aussi traduits en terre cuite avec un égal bonheur, car voici longtemps que David affectionne cette matière simple mais riche, propre à décorer les intérieurs, qui appelle la stylisation et se prête volontiers aux essais de polychromie.

Albert Marque, depuis une vingtaine d'années déjà, a suivi le penchant qui l'inclinait à la représentation du corps et du visage de l'enfant. C'est sans doute, a remarqué M. Léandre Vaillat, le sentiment exquis des proportions, l'horreur de l'emphase qui joints à sa sensibilité naturelle, ont conduit cet artiste charmant à élire ses modèles parmi les tout petits. Albert Marque a composé des œuvres de dimension moyenne attestant un sens délié de la mesure qui l'apparente aux artisans qui modelaient, au temps de la Pompadour ou de la Du Barry, des figurines pour les petits appartements, ou des modèles pour les biscuits de Sèvres. Mais, si précieuse et tendre que soit cette statuaire de l'enfance, elle ne s'amenuise jamais jusqu'à la mièvrerie et conserve un caractère de fermeté saine et de loyale décision.



Drivier. Buste. (Photo Vizzavona)

Quelques mots enfin de plusieurs femmes sculpteurs contemporaines dont les noms vaillent d'être retenus; Mme Charlotte Besnard, Mme Yvonne Serruys, Mme Jane Poupelet, surtout, qui a retenu et mis à profit les hautes leçons de Schnegg. Mais au-dessus d'elles, et de maint confrère masculin, il est une grande artiste dont le mérite est assuré de survie et c'est Mme Camille Claudel. Il émane de son œuvre une puissance tragique; cette élève de Rodin, tôt libérée de l'influence fascinatrice du maître, possède tour à tour l'énergie tourmentée et la finesse nerveuse. Certaines de ses compositions, la *Valse*, l'*Imploration*, le *Persée*, l'*Abandon*, valent par une magnifique massivité; d'autres sont légères, comme aériennes. Mais toutes vivent. Deux de ces ouvrages sont à commenter, l'*Imploration* et l'*Abandon*. L'*Imploration* est une douloureuse créature agenouillée qui supplie de tout son regard, de ses lèvres tendues, de l'offertoire de son buste, de ses paumes tremblantes... Que veut-elle? Le mystère de son geste suggère à l'esprit diverses interprétations; peut-être est-elle simplement la misère qui pleure au fond du chemin. Quant à l'*Abandon*, les mots ne sauraient exprimer l'émotion sacrée de ce groupe : la femme vaincue qui cède au lamento d'amour de l'homme, à la prière montant vers son corps.

On songe, à contempler les statues de Camille Claudel, où l'on sent qu'elle s'est donnée tout entière, à la parole jadis prononcée par Eugène Carrière : « La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour. »

Conclusion.

Il ne saurait être apporté de conclusion valable à une histoire sommaire de la statuaire française contemporaine, puisque aussi bien la génération montante étant en plein travail, nul ne peut à l'heure actuelle établir de bilan définitif.

Bornons-nous donc à rappeler pour l'édification de



(Photo Vizzavona)
Boucher. Monument aux volontaires.

nos jeunes artistes les vérités qu'ils ne doivent jamais perdre de vue, s'ils veulent continuer et proroger la tradition de notre école et de toutes les écoles. Depuis la plus haute antiquité le vrai but de la sculpture, sa raison d'être essentielle est de contribuer à enrichir l'architecture. C'est dans les temples que la statuaire antique trouvait son application; la statue représentant la divinité était la partie centrale du motif qui devait décorer le temple; autour de cet ouvrage on éprouva le besoin de figurer en bas-reliefs et hauts-reliefs les fêtes données en l'honneur du dieu ainsi que les légendes se rapportant à la religion. Voilà quel fut le principe dont les temples égyptiens, grecs, romains, hindous et chrétiens ont attesté la démonstration; la demeure des souverains et des seigneurs fournit ensuite l'occasion de développer la décoration sculpturale. Et rien n'est plus d'une simple logique : un mur a besoin d'un entablement pour supporter la toiture; il faut donc une saillie et des moulures pour relier la partie la plus saillante à celle qui l'est moins; puis conséquemment des motifs ornementaux et des frises sculptées. La statue proprement dite fut au début une rareté; les habitations particulières ne se garnirent de statues et de bas-reliefs qu'à l'époque de l'architecture de Pompéi et d'Herculanum. Au Moyen Age la sculpture ne fut guère employée qu'à la décoration des cathédrales. A Chartres l'harmonie qui règne entre l'archi-



(Photo Vizzavona)
Bouchard. Le général Grosetti.

tecture et la décoration sculpturale est complète. C'est pourquoi la vénérable et merveilleuse église gothique doit rappeler à tout tailleur d'images la destination foncière de son art, et qu'il a pour premier rôle de décorer le monument.

Il semblerait naturel que l'enseignement officiel poussât les jeunes gens en cette voie; malheureusement les études des grandes écoles d'art portent presque toujours sur des exercices consistant à modeler des académies d'après le modèle vivant et des compositions dans un cadre unique, pour se préparer à confectionner en loge un travail de concours qui aboutit au prix de Rome. Et l'habitude déplorable s'est engendrée de modeler de sempiternelles figures sans aucun but décoratif, et dont l'unique destination est d'être exposées pendant deux mois dans un Salon Or c'est un truisme de rappeler que les statues ne sont point faites pour habiter une galerie étroite, emprisonnées en un alignement monotone; l'œuvre du sculpteur a besoin d'air, de lumière, de verdure; ou bien si elle se trouve à l'intérieur elle doit être placée dans un beau cadre composé de lignes architecturales. Qu'on ne voie point en ce que nous disons ici la condamnation des Musées de sculpture; ces édifices n'ont de nécessité que pour hospitaliser les œuvres qui par suite de leur ancienneté risqueraient de se dégrader.



Alexandre Marquet. (Photo Vizzavona)

La voie à suivre pour le statuaire de demain est donc, ne nous lassons pas de le redire, le retour à l'architecture, soit l'utilisation de la sculpture dans un ensemble décoratif, avec une unité de direction. L'une des pires erreurs de notre temps aura été de réunir des artistes à tendances différentes, voire divergentes et à leur confier la décoration d'une façade ou d'une même salle.

Il suffit de jeter un regard en arrière, à Athènes ou simplement à Londres, pour comprendre que le plus noble temple qui jamais fut créé, le Parthénon, ne doit qu'à l'unité rigoureuse de sa conception d'être la plus grandiose manifestation architectonique du génie humain. Or Phidias a été certainement dans l'impossibilité matérielle d'exécuter lui-même toute la sculpture de ce temple, mais il mit son empreinte personnelle en ce formidable ensemble décoratif. En France, la décoration des cathédrales n'offre pas une moins parfaite unité. A la Renaissance, Jean Goujon, avec sa fontaine de Diane au château d'Anet donne aussi l'impression d'une pleine harmonie. Sous Louis XIV, nous n'avons à Versailles que l'embarras du choix pour trouver de magnifiques exemples où s'affirme le principe unitaire. Et plus tard Bouchardon a appliqué, à la Fontaine de la rue de Grenelle, entre autres, les mêmes lois pour unir en son œuvre les ressources de la sculpture et celles de l'architecture. C'est donc là la vraie et saine tradition, et l'on ne saurait trop déplorer le funeste égarement dû à « l'esprit salonnier » qui a développé la production d'ouvrages isolés au détriment des ensembles.

Souhaitons que les artistes de demain se pénètrent de ces préceptes de synthèse et d'unité. Le rôle de la statuaire est *là* et non ailleurs, et les exemples du passé le démontrent à tous ceux que n'aveugle pas le respect des fausses traditions et de l'enseignement officiel des Beaux-Arts.

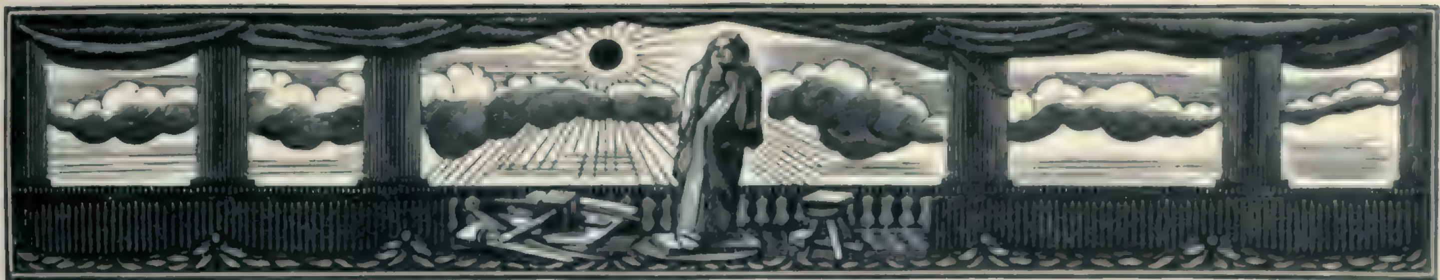


Table des matières contenues dans le tome II

I. L'ARCHITECTURE

par M. Georges GROMORT

Table des gravures contenues dans le texte

Table des planches hors-texte



II. LA SCULPTURE

par MM. André FONTAINAS et Louis VAUXCELLES

Table des gravures contenues dans le texte

Table des planches hors-texte

Erratum

Page 145, 2e colonne, ligne 15, au lieu de orfève, lire *orfèvre*.

148, 2e colonne, ligne 17, au lieu de scuptural, lire *sculptural*.

150, 2e colonne, ligne 17, au lieu de isupportables, lire *insupportables*.

151, 1re colonne, 1re ligne, au lieu de Wlenghels, lire *Wleughels*.

157, 2e colonne, lignes 40, 41, 42 à supprimer.

161, sous la gravure, lire *Houdon*.

162, 1re colonne, ligne 12, au lieu de Francon, lire *Francin*.

165, 3e ligne du sous-titre, au lieu de Claudel, lire *Chaudet*.

182, 1re colonne, ligne 30, au lieu de Juget, lire *Puget*.

Page 182, 1re colonne, ligne 34, au lieu de Chambard, lire *Chenavard*.

183, 1re colonne, ligne 43, supprimer *et nettes*.
2e colonne, ligne 37, au lieu de Bouffon, lire *Buffon*.

195, 1re colonne, ligne 12, au lieu de de la maîtrise, lire *et la maîtrise*.

195, sous la gravure, au lieu de Gross, lire *Grass*.

197, sous la gravure, au lieu de Romus, lire *Ramus*.

211, sous la gravure, au lieu de Paris, lire *Pradier*.

214, sous-titre, au lieu de Danton, lire *Dantan*.

IMPRIMERIE DE COMPIÈGNE.

Table des planches hors-texte

[illegible]